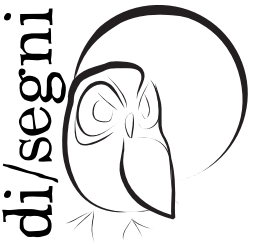
# Vieillir selon Flaubert

Liana Nissim

di/segni


di/segni

# Vieillir selon Flaubert

Liana Nissim

di/segni
Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere
Facoltà di Studi Umanistici
Università degli Studi di Milano
Ledizioni

© Liana Nissim
ISBN 978-88-6705-052-9

ILLUSTRAZIONE DI COPERTINA:
*Orizzonte* (2012), di Ugo Pierri

di/segni
**n° 1**
Collana sottoposta a double blind peer review

**Grafica e composizione:**
Raúl Díaz Rosales

**Disegno del logo:**
Paola Turino

STAMPATO A MILANO

www.ledizioni.it
www.ledipublishing.com
info@ledizioni.it
Via Alamanni 11 – 20141 Milano

Tutti i diritti d'autore e connessi sulla presente opera appartengono all'autore.
L'opera per volontà dell'autore e dell'editore è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons 3.0, il cui testo integrale è disponibile alla pagina web http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/it/legalcode

**Direttore**

Emilia Perassi

**Comitato scientifico**

Monica Barsi
Marco Castellari
Danilo Manera
Andrea Meregalli
Francesca Orestano
Carlo Pagetti
Nicoletta Vallorani
Raffaella Vassena

**Comitato scientifico internazionale**

Albert Meier
(Christian-Albrechts-Universität zu Kiel)
Sabine Lardon
(Université Jean Moulin Lyon 3)
Luis Beltrán Almería
(Universidad de Zaragoza)
Aleksandr Ospovat - Александр Осповат
(Высшая Школа Экономики – Москва)
Patrick J. Parrinder
(Emeritus, University of Reading, UK)

**Comitato di redazione**

Nicoletta Brazzelli
Simone Cattaneo
Laura Scarabelli
Cinzia Scarpino
Mauro Spicci
Sara Sullam

# Table

INTRODUCTION ..... 13

1. FIGURES DE VIEILLARDS ..... 17
1.1. Portraits ..... 17
1.2. Jouer le vieillard ..... 23

2. LE VIEUX ET LE VIEILLARD: LA DÉGRADATION DU CORPS ..... 29

3. LA COMPLEXITÉ DU VIEILLIR ..... 49
3.1. Vieillir quand on est jeune ..... 53
3.2. Vieillir à l'âge mûr ..... 68
3.3. Vieillir quand on est vieux ..... 82

4. VIEILLIR SELON FLAUBERT ..... 97

BIBLIOGRAPHIE ..... 111

*Cette étude a pu être réalisée grâce à la bourse de recherche offerte par la Région Auvergne et l'Université Blaise-Pascal pour le séjour d'un professeur universitaire de Français à l'étranger, au Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines de la Maison des Sciences de l'Homme de Clermont-Ferrand.*
*Je désire témoigner ma plus vive reconnaissance pour cette occasion d'excellence au Président de la Région Auvergne et à Monsieur le Professeur Alain Montandon, Directeur du Centre de Recherches.*

# INTRODUCTION

*« Je n'ai jamais vu un enfant sans penser qu'il deviendrait un vieillard »*

(à Louise Colet, 6 ou 7 août 1846[1])

Avant d'entreprendre une nouvelle étude sur Flaubert, il est peut-être utile de rappeler quelques données fondamentales, souvent présentées et approfondies par les innombrables travaux sur cet auteur, données qui constituent le tremplin incontournable pour toute réflexion sur son œuvre, et en particulier pour celle que je proposerai dans ces pages.

Le premier élément que je voudrais mettre en relief est le lien profond qui existe entre toutes les œuvres de Flaubert : « derrière la profusion et la variété de cette matière, – écrit par exemple Victor Brombert (1971 : 34) à propos des œuvres de jeunesse – on reconnaît une continuité de motifs qui éclaire la parenté d'œuvres à première vue aussi disparates que *Madame Bovary*, *Salammbô* et *Bouvard et Pécuchet* »; et Guy Sagnes, dans sa *Notice* concernant *Passion et Vertu*, tient à souligner qu'il n'y a pas, au moment de la composition de *Madame Bovary*, une inspiration directe au conte de jeunesse, bien plutôt une convergence idéale:

> Les similitudes des deux récits tiennent à l'esprit de leur auteur. Les sujets chez lui se ressemblent et drainent des manières semblables de les traiter. Une vie – et cela dès 1837 – est toujours l'histoire d'un rêve déçu. Les hommes sont des égoïstes en amour, les mots servent à tromper et les cérémonies sociales sont ridicules. C'est à la fois pour Ernest [le protagoniste masculin de *Passion et Vertu*], pour Rodolphe et pour Frédéric Moreau qu'une maîtresse

[1] Toutes les citations de la *Correspondance* sont tirées de l'édition de Jean Bruneau (Flaubert 1973-2007).

> est un embarras. Quand la seule personne qu'on aime va partir sur la mer, si l'on est une femme, on court, même la nuit, après son bateau : c'est pourquoi Félicité courra après Victor comme Mazza après le bateau qui emporte Ernest, quitte à ne plus voir qu'un navire qui s'en va. De sorte que Flaubert ne reprend pas ce qu'il a écrit, mais il le rencontre. Car, par suite de la fatalité ironique des choses, c'est toujours la même histoire. (Sagnes 2001 : 1301)

Nous aurons le moyen de constater, au cours des chapitres suivants, combien l'affirmation de Guy Sagnes « une vie est toujours l'histoire d'un rêve déçu » synthétise pleinement la vision du monde de Flaubert ; pour le moment, ce que je tiens à mettre en évidence, c'est la cohérence profonde de l'œuvre flaubertienne reconnue par les critiques, qui ne manquent pas d'y relier la *Correspondance* – « peut-être la plus belle correspondance littéraire du XIX^e^ siècle » (Pierrot 1993 : 28) –, considérée désormais non seulement comme le complément biographique de l'œuvre, mais plutôt comme une œuvre elle-même ; davantage, comme l'œuvre de l'œuvre, selon le titre donné par Raymonde Debray-Genette et Jacques Neef au recueil d'études sur la *Correspondance* qu'ils ont dirigé (1993)[2]. « L'ensemble des lettres [...] constitue une sorte d'œuvre autonome » écrivent-ils dans leur *Avant-propos* (8) ; avant eux, Victor Brombert (1971 : 27) affirmait : « les lettres de Flaubert suffiraient pour lui assurer une place dans l'histoire littéraire », et Claude Digeon (1970 : 263)[3] : « dans sa *Correspondance*, [...] [Flaubert travaillait], sans le savoir, à un autre chef-d'œuvre »; ainsi, la *Correspondance* est une partie intégrante de l'œuvre et entretient avec elle des liens d'une étroite consonance, ce qui nous autorise à puiser aussi bien dans les textes que dans les lettres ; comme le souligne Claude Burgelin :

> On aurait envie d'opposer le Flaubert cru, avec cette vivacité prolixe, cette spontanéité stylistique, cette liberté d'expression, des mimiques et des poses telles que les offre la *Correspondance*, et le Flaubert cuit, avec cette œuvre si longuement élaborée, concertée, ténue. Mais il suffit de superposer [...] les textes de ces deux Flaubert pour voir comment ils consonnent, comment ils vibrent de la même façon. (Burgelin 1989 : 171)

---

[2] Raymonde Debray Genette (1981 : 804) affirmait déjà en 1981 : « La *Correspondance* de Flaubert se lit comme un roman, comme un essai, plus encore que comme un document ».

[3] Henri Troyat (1988 : 394) affirme que « certains critiques vont même jusqu'à placer l'épistolier au-dessus du romancier » ; pour sa part, Michel Martinez (2002 : 37) écrit que « non seulement [ ...] la *Correspondance* est un monument qui a trouvé naturellement, au fil des années, ses admirateurs et son public, [...] non seulement elle constitue le véritable mode d'emploi de l'œuvre romanesque [...], mais elle participe directement [...] à la gloire de son auteur ».

Enfin, la critique a toujours reconnu la très grande importance des structures thématiques dans l'œuvre de Flaubert, en voyant même, comme l'écrit par exemple Victor Brombert (1971 : 65), « une des grandes innovations de Flaubert » dans « la priorité des structures thématiques par rapport à la narration ».

Bien évidemment, les études thématiques concernant l'œuvre de Flaubert sont innombrables et souvent d'une ampleur et d'une profondeur admirables[4] ; cependant le thème du vieillir, quoique souvent évoqué, n'a pas vraiment connu un approfondissement spécifique[5] : or, je crois qu'il constitue l'un des enjeux significatifs de la pensée et de l'œuvre flaubertiennes, l'une des clés qui nous permettent d'y pénétrer en profondeur, comme j'espère le prouver dans ces pages.

[4] Toute citation critique serait une niaiserie et une injustice ; qu'il me soit permis toutefois de rappeler au moins l'étude fondatrice de Don Louis Demorest (1931).

[5] Sauf erreur de ma part, bien entendu. Selon Michel Martinez (2002 : 7) « pour prendre connaissance de tous les articles et de tous les ouvrages consacrés à Flaubert depuis la parution de *Madame Bovary*, il faudrait à un lecteur normal, d'après les estimations d'intrépides calculateurs, plusieurs milliers d'années »... Jacques-Louis Douchin (1984 : 3) écrit en 1984 que « la bibliographie de Flaubert compte à ce jour plus de cinq mille titres ».

# I.

## FIGURES DE VIEILLARDS

> « *J'ai souvent causé avec les vieillards des plaisirs d'ici-bas. Et j'ai toujours été étonné de l'enthousiasme qui ranimait alors leurs yeux ternes* »
>
> (à Louise Colet, 8-9 août 1846)

Le thème du vieillir – nous aurons le moyen de nous en rendre compte – se configure dans l'œuvre de Flaubert selon des motifs très divers et très complexes, dont les inflexions infiniment nuancées nous permettront de l'envisager comme l'un des vecteurs métaphoriques capables de traduire quelques-uns des aspects les plus poignants de sa vision du monde. Cependant, pour en cueillir toute l'étendue, il nous faut commencer par la configuration qui, pour être la plus voyante, n'est pas nécessairement celle qui va retenir le plus notre attention, mais qui mérite pourtant un court aperçu : la mise en scène de figures de vieillards.

### I.1. PORTRAITS

> « *Je me vois avec des cheveux blancs, cassé et toussant dans mon fauteuil* »
>
> (à Louise Colet, 11 décembre 1846)

> Il y avait autrefois à Florence une femme d'environ soixante ans [...]. Elle avait dû être grande dans sa jeunesse. Mais alors elle était si voûtée qu'on lui voyait à peine la figure. Les traits étaient

> irréguliers, elle avait un grand nez aquilin, de petits yeux noirs, un menton allongé et une large bouche d'où sortaient deux ou trois dents longues, jaunes et chancelantes, répandait sans cesse de la salive sur sa lèvre inférieure. (Flaubert 2001*k* : 145)

Quand Flaubert trace ce portrait de sorcière, il n'a que quinze ans ; pourtant (au-delà de l'emploi d'adjectifs assez vagues et génériques – « grand, petit, large » ) on est frappé par l'exactitude minutieuse de certains détails, tels que les dents longues, jaunes, chancelantes et la bouche qui répand sans cesse de la salive sur la lèvre inférieure. De même, dans le portrait qu'il traçait un an plus tôt, en 1835, du roi de Prusse, on perçoit le goût pour le menu détail capable de fixer un caractère :

> C'était un grand homme sec et courbé, à cheveux poudrés, et qui s'appuyait toujours sur une longue canne de jonc ; le collet de son habit vert, qu'il ne brossait jamais [...], était encore rendu plus sale par une longue queue de cheveux qui lui tombaient au milieu du dos. (Flaubert 2001*b* : 28)

Ainsi, depuis ses tout premiers essais d'écriture, Flaubert n'a jamais cessé de portraiturer des vieillards, chose rare et assez étonnante chez un enfant. En 1835 déjà, il représentait en vieillard l'allégorie de l'absolutisme – « [un géant] vieux, courbé, ridé et maigre, [s'appuyant] sur un long bâton tortueux appelé pédantisme » (Flaubert 2001*p* : 15) – ou celle de la Vérité :

> Et un homme, un pauvre homme en guenilles, à la tête blanche, un homme chargé de misère, d'infamie, d'opprobre, un de ceux dont le front, ridé de soucis, renferme [...] les maux d'un siècle, s'assit là au pied d'une colonne.
> [...] Et il regarda les hommes longtemps ; tous le regardèrent en dédain et en pitié, et il les maudit tous ; car ce vieillard, c'était la Vérité. (Flaubert 2001*p* : 15-16)

L'année suivante, en 1836, voici paraître le « premier avatar d'une figure appelée à devenir un type, celui de la 'servante au grand cœur' » (Czyba 1983 : 35), qui n'est pas sans rappeler l'admirable portrait de Catherine-Nicaise-Élisabeth Leroux de *Madame Bovary* ou celui de Félicité d'*Un cœur simple* (dont nous reparlerons) :

> Cette lumière seule et isolée éclairait une chambre basse, où était assise une femme d'environ soixante et quelques années. Elle était voûtée et couverte de rides ; elle cousait, mais la fatigue souvent, surmontant son courage, lui faisait fermer les yeux et pencher la tête ; puis [...] elle se réveillait de son assoupissement, tournait ses petits yeux creux sur la chandelle [...], frissonnait, rappro-

> chait son fauteuil de la cheminée, puis faisait un signe de croix. C'était une de ces bonnes et honnêtes filles qui naissent et meurent dans les familles, qui servent leur maître jusqu'à la mort, prennent soin de ses enfants et les élèvent. (Flaubert 2001*m* : 175)

Deux ans plus tard, en 1838, deux portraits de vieillards s'ensuivent, celui, grotesque et repoussant, du pape qui se traîne aux pieds de la mort – « le pape s'avance, usé par l'âge, corrompu de débauche, le dos voûté et la tête lourde. Il va mourir, il prie la Mort à deux genoux [...] ; il traîne ses cheveux blanchis dans la poussière. Vois comme sa voix tremble ! Il a peur, le saint vieillard ! » (Flaubert 2001*c* : 433) – et celui également grotesque mais réjouissant d'une hôtesse de cabaret, qui se signale par l'énumération d'une foule de fins détails et par un lexique riche, varié, complexe :

> C'était une femme dont on ne datait plus l'âge qu'aux replis de la peau de son cou, qui semblait celle d'un canard incuit, et aux poils gris et rudes qui se hérissaient sur son triple menton. Un bonnet blanc, mais dont les tuyaux élevés et empesés formaient un soleil, encadraient une figure dormeuse et rouge, aux lourdes paupières, au nez aplati et relevé, à la lèvre noircie jusqu'aux gencives d'un sillon de tabac. Sa taille, tapissée de paquets de graisse, était enfermée dans une robe bleue avec des taches blanches, et dont on voyait le lacet serpenter le long du dos. (Flaubert 2001*f* : 448-449)

En 1839, Flaubert trace le portrait également très nuancé d'un vieillard-philosophe, le docteur Mathurin, qui, étant gravement malade, décide de devancer la mort en se tuant par la boisson, plaisir auquel il s'abandonne en compagnie de ses disciples :

> Se sentant vieux, Mathurin voulut mourir, pensant bien que la grappe trop mûre n'a plus de saveur ! [...]
> Il avait bien soixante-dix ans environ, et solide encore malgré ses cheveux blancs, son dos voûté et son nez rouge. En somme c'était une belle tête de vieillard. Son œil bleu était singulièrement pur et limpide, et des dents blanches et fines sous de petites lèvres minces et bien ciselées, annonçaient une vigueur gastronomique rare à cet âge, où l'on pense plus souvent à dire ses prières et à avoir peur qu'à bien vivre. (Flaubert 2001*d* : 621)

On le voit : la plume du jeune Flaubert (qui n'a pas encore dix-huit ans) s'exerce à varier de plus en plus ses portraits de vieillards, en mêlant le sérieux et le grotesque, en multipliant les notations minutieuses et réalistes, comme dans le portrait de M. Renaud, le type même du 'mari cocu' de la première *Éducation sentimentale*, écrite entre 1843 et 1845 :

> [Les étudiants] l'aimaient tous, non point qu'il eût cette raison ardente qui séduit la jeunesse et qui l'attire vers les vieillards, mais c'était un bonhomme facile, leur rendant la vie douce et tranquille, passablement jovial, assez bon bouffon et amateur de calembours.
> Il paraissait malin à la première entrevue et bête à la seconde. Il souriait souvent d'une manière ironique aux choses les plus insignifiantes et quand on lui parlait sérieusement il vous regardait sous ses lunettes d'or avec une intensité si profonde qu'elle pouvait passer pour de la finesse. – Sa tête dégarnie sur le devant et couverte seulement sur la nuque de cheveux blonds, grisonnants et frisés, qu'il laissait pousser assez longs et qu'il ramenait sur les tempes, ne manquait d'intelligence ni de candeur. Toutes les lignes saillantes de sa stature, qui était petite et ramassée en elle-même, se perdaient dans une chair flasque et blanchâtre, – il avait le ventre gros, les mains faibles et potelées comme celles des vieilles femmes de cinquante ans. (Flaubert 2001*g* : 844)

L'œil de Flaubert et sa plume paraissent déjà bien prêts à ce regard myope qui fait l'un des prix de son écriture : il est capable de déceler et d'amalgamer couche sur couche les plus menus détails, en créant un personnage et une psychologie par la seule force de la représentation, sans besoin de commentaire ou de jugement explicite : désormais Flaubert est prêt pour les portraits de ses grandes œuvres.
Certes, il devient de plus en plus difficile de repérer dans ses pages des portraits tracés tout d'un coup, en formant un ensemble donné une fois pour toutes, comme ceux que nous avons rencontrés dans les œuvres de jeunesse ; et pourtant, voici le portrait des parents de Julien, tels qu'ils apparaissent à sa femme, dans *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*, portrait qui n'est pas trop différent de ceux qu'imaginait Flaubert enfant, sauf pour la merveilleuse concentration de l'écriture :

> Et bientôt entrèrent dans la chambre un vieil homme et une vieille femme, courbés, poudreux, en habit de toile, et s'appuyant chacun sur un bâton. [...]
> Ils avaient dû être très beaux dans leur jeunesse. La mère avait encore tous ses cheveux, dont les bandeaux fins, pareils à des plaques de neiges, pendaient jusqu'au bas de ses joues ; et le père, avec sa taille haute et sa grande barbe, ressemblait à une statue d'église. (Flaubert 1952*a* : 637-638)

Si les vieux parents de Julien renvoient, par leur aspect austère et hiératique, à l'atmosphère légendaire du conte, la réalité, avec toutes ses implications grotesques, prend le dessus dans *Madame Bovary*. L'écriture de Flaubert ayant désormais atteint le degré de perfection que l'on sait, le portrait n'est

que rarement isolable de l'ensemble du texte, des actions, des paysages, des milieux dans lesquels le personnage évolue ; cependant on peut repérer dans le roman quelques portraits très significatifs du point de vue qui nous intéresse ici : celui de l'abbé Bournisien, par exemple, gros, gras, vieillissant, « marchant à pas lourds, la tête un peu penchée sur l'épaule, et avec ses deux mains entrouvertes, qu'il portait en dehors » (Flaubert 1951*a* : 429) ; Flaubert le veut « bête, plat, inepte et crasseux » (à Louise Colet, 13 avril 1853) et c'est selon ces traits qu'apparaît en fait à Emma ce « vieillard à soutane » (Flaubert 1951*a* : 429) :

> La lueur du soleil couchant [...] pâlissait le lasting de sa soutane, luisante sous les coudes, effiloquée par le bas. Des taches de graisse et de tabac suivaient sur sa poitrine large la ligne des petits boutons, et elles devenaient plus nombreuses en s'écartant de son rabat, où reposaient les plis abondants de sa peau rouge ; elle était semée de macules jaunes qui disparaissaient dans les poils rudes de sa barbe grisonnante. (Flaubert 1951*a* : 427)

Pour être plus synthétique, le portrait de Lheureux n'est pas plus attrayant :

> Sa figure grasse, molle et sans barbe, semblait teinte par une décoction de réglisse claire, et sa chevelure blanche rendait plus vif encore l'éclat rude de ses petits yeux noirs. [...] Poli jusqu'à l'obséquiosité, il se tenait toujours les reins à demi courbés, dans la position de quelqu'un qui salue ou qui invite. (Flaubert 1951*a* : 419)

Les marques du caractère et de la vie écoulée s'impriment sur ces vieillesses médiocres et encore toutes pétries de préoccupations bien matérielles et bien terrestres ; on peut le constater aussi dans le portrait de la veuve Dubuc, la première femme de Charles Bovary :

> La veuve était maigre ; elle avait les dents longues ; elle portait en toute saison un petit châle noir dont la pointe lui descendait entre les omoplates ; sa taille dure était engainée dans des robes en façon de fourreau, trop courtes, qui découvraient ses chevilles, avec les rubans de ses souliers larges s'entrecroisant sur des bas gris. (Flaubert 1951*a* : 342)

Cette femme « laide, sèche comme un cotret, et bourgeonnée comme un printemps » (Flaubert 1951*a* : 335), cette femme « dont les pieds, dans le lit, étaient froids comme des glaçons » (356), n'a que quarante-cinq ans mais elle est bien vieille :

> Il lui fallait son chocolat tous les matins, des égards à n'en plus finir. Elle se plaignait sans cesse de ses nerfs, de sa poitrine, de ses humeurs. Le bruit des pas lui faisait mal ; on s'en allait, la solitude lui devenait odieuse ; revenait-on près d'elle, c'était pour la voir mourir sans doute. (Flaubert 1951*a* : 335)

Mais le portrait le plus frappant de *Madame Bovary*, celui qui représente la vieillesse dans tout ce qu'elle peut avoir de repoussant et de bouleversant est constitué par l'image du duc de Lavardière :

> Cependant, au haut bout de la table, seul parmi toutes ces femmes, courbé sur son assiette remplie, et la serviette nouée dans le dos comme un enfant, un vieillard mangeait, laissant tomber de sa bouche des gouttes de sauce. Il avait les yeux éraillés et portait une petite queue enroulée d'un ruban noir. C'était le beau-père du marquis, le vieux duc de Lavardière, l'ancien favori du comte d'Artois, [...] et qui avait été, disait-on, l'amant de la reine Marie-Antoinette [...]. Il avait mené une vie bruyante de débauches, pleine de duels, de paris, de femmes enlevées, avait dévoré sa fortune et effrayé toute sa famille. Un domestique, derrière sa chaise, lui nommait tout haut, dans l'oreille, les plats qu'il désignait du doigt en bégayant ; et sans cesse les yeux d'Emma revenaient d'eux-mêmes sur ce vieil homme à lèvres pendantes, comme sur quelque chose d'extraordinaire et d'auguste. (Flaubert 1951*a* : 369-370)

Parce qu'il a « vécu à la Cour et couché dans le lit des reines » (Flaubert 1951*a* : 370), les yeux d'Emma, obnubilés par ses rêves et ses illusions pendant tout le bal de la Vaubyessard, ne voient dans ce personnage que ce qu'il peut suggérer d'auguste et d'extraordinaire : « elle ne voit que la légende et de vieux souvenirs » écrit Alain de Lattre (1980 : 22)[1] ; mais le lecteur, éclairé par la représentation du portrait, détaillée et impitoyable, quoique sobre et essentielle, y saisit la misère de la décrépitude, la précarité de l'existence, la vanité de tout.

Quant à *L'Éducation sentimentale*, puisque ce roman est avant tout la fresque d'une société tout entière, Flaubert y multiplie nécessairement les portraits de vieillards ; mais son style ne cesse de devenir plus synthétique et, de plus en plus souvent, le portrait des personnages s'éparpille en composantes subtiles et fugitives, relevées de temps à autre au cours du roman,

[1] À propos de ce portrait « vu par Emma *et* par Flaubert », Lucette Czyba (1983 : 83) précise : « à la fascination qu'exerce sur Emma celui qui paraît incarner l'idéal de la passion amoureuse aristocratique [...], s'oppose la trivialité des détails objectifs choisis par le romancier pour signifier le gâtisme du personnage ».

au hasard des événements et des rencontres, comme cette image aperçue par Frédéric qui est en train de courir, au beau milieu des troubles de 1848 : « à une fenêtre ouverte, un vieillard en manches de chemise pleurait, les yeux levés » (Flaubert 1952*c* : 366) ; certes, dans le salon des Dambreuse il se trouve toujours quelque « vieillard à chevelure blanche » (267) qui chuchote d'affaires ou de politique avec M. Dambreuse, ou quelque vieille duchesse que Madame Dambreuse accueille respectueusement (268) ; mais la vieillesse n'est désormais représentée que par un simple signe métonymique (front dégarni, cheveux blancs, barbe grisâtre…) ; et d'ailleurs *L'Éducation sentimentale* constitue de notre point de vue un texte bien autrement significatif qu'une simple galerie de portraits, comme nous aurons l'occasion de le constater dans les chapitres suivants.

### 1.2. Jouer le vieillard

> *« Je l'appelle père Étienne ; moi, il m'appelle Quarafon. Ce nom de Quarafon est sublime »*
>
> (à sa mère, 24 juin 1850)

> Il y a en moi, littérairement parlant, deux bonshommes distincts ; un qui est épris de *gueulades*, de lyrisme, de grands vols d'aigle, de toutes les sonorités de la phrase et des sommets de l'idée ; un autre qui fouille et creuse le vrai tant qu'il peut, qui aime à accuser le petit fait aussi puissamment que le grand, qui voudrait vous faire sentir presque *matériellement* les choses qu'il reproduit ; celui-là aime à rire et se plaît dans les animalités de l'homme. (à Louise Colet, 16 janvier 1852)

De cette lettre très célèbre de Flaubert, qui met en lumière une structure constitutive de son esprit en révélant en même temps les catégories fondamentales qui règlent toute sa production littéraire, je voudrais extraire, en tant que particulièrement importants pour nous, certains concepts : le besoin de faire sentir matériellement les choses, le plaisir du rire, l'intérêt pour les animalités de l'homme, à savoir pour son côté charnel, sensuel, instinctuel. C'est dans ce cadre que s'inscrit tout le filon du grotesque flaubertien, depuis le Garçon de sa jeunesse – ce « héros du grotesque et de la bêtise […], incarnation autodestructrice du Bourgeois » (Leclerc 2000 : 15) – jusqu'aux figurines comiques de Bouvard et Pécuchet, « de vérité problématique et de vraisemblance douteuse » (Digeon 1970 : 241) ; c'est dans ce cadre qu'il faut classer la représentation du monde bourgeois, mais aussi le plaisir du jeu, du

paradoxe, de l'invention burlesque, qui n'a jamais cessé de marquer l'imaginaire de Flaubert, sous la double caution de Rabelais et de Cervantes. Ce plaisir très sensuel du jeu mystifiant déborde souvent sur la vie quotidienne de Flaubert (et tous ses biographes ne manquent jamais de le souligner) : il aime exagérer sa personnalité débordante, scandaliser par ses fureurs les raffinés et les délicats (tels les Goncourt), épater les amis et les admirateurs, comme ce bon Zola, qui ne comprend rien à ses tirades furibondes ; en racontant ses premières rencontres avec le Maître, Zola exprime, avec un petit air de condescendance assez ridicule, son étonnement légèrement obtus :

> J'allais chercher l'homme de ses livres et je tombais sur un terrible vieillard, esprit paradoxal, romantique impénitent, qui m'étourdissait pendant des heures sous un déluge de théories stupéfiantes. Le soir, je rentrais malade chez moi, moulu, ahuri, en me disant que l'homme était chez Flaubert inférieur à l'écrivain. (Zola 1989 : 206)

Un peu moins impliqués que Zola grâce à notre recul, et disposant de toute la correspondance de Flaubert, nous sommes capables d'imaginer les raisons de l'incompréhension du romancier naturaliste face aux théories esthétiques de Flaubert, combien raffinées et complexes, et si éloignées des siennes ; cependant il n'est pas difficile de supposer que le « terrible vieillard » devait s'amuser énormément à confondre ce pauvre Zola et à 'tonner contre' les théories naturalistes que celui-ci avait si attentivement bricolées, et que Flaubert méprisait souverainement.

Or, très souvent le jeu et la mystification investissent les aspects les plus étonnants ou les plus comiques du vieillir, puisque Flaubert s'amuse à assumer lui-même les connotations et la faiblesse des vieux : n'aime-t-il pas signer fréquemment les lettres adressées à sa nièce Caroline par « ta vieille Nounou », en prenant ainsi une certaine distance par rapport à sa tendresse et à sa sensibilité envers celle qui est en fait comme sa fille, en demandant en même temps un peu plus d'attention pour lui ou en la sermonnant doucement ? Mais d'autres signatures manifestent ce goût pour le travestissement et la dérision, qui est en même temps une joyeuse et très lucide autocritique : ainsi, il est tour à tour un « vieux quarafon », un « vieux cruchard », soit « le R. P. Cruchard des Barnabites, directeur des Dames de la Désillusion » (à George Sand, 24 avril 1873), comme il le signale dans une lettre à George Sand, un « vieux cruchard de plus en plus fêlé », selon une autre lettre à la même correspondante (27 mars 1875), ou bien il se surnomme « Vieux » tout simplement ; on peut saisir tout l'humour dont est capable Flaubert dans cette lettre qu'il adresse à sa nièce, au moment où il rêve d'un voyage en Grèce pour son projet d'un roman sur la bataille des Thermopyles : « Mais à cette époque-là, c'est-à-dire dans dix-huit mois,

Vieux ne sera-t-il pas trop vieux ? » (à sa nièce Caroline, 18 novembre 1879). Pour George Sand, il est presque toujours son « vieux troubadour » : dans cette signature, il n'y a rien d'autre qu'un aveu d'appartenance au même romantisme de sa correspondante, désormais oublié ou refusé par leurs contemporains, et c'est en ce sens que Deslauriers l'emploie pour désigner Frédéric dans *L'Éducation sentimentale* :

> Frédéric souffrait des nerfs. Deslauriers n'en crut rien. [...] Il le réconforta. Un homme comme lui, se laisser abattre, quelle sottise ! Passe encore dans la jeunesse, mais plus tard, c'est perdre son temps. [...]
> – Ah ! vieux troubadour, je sais bien ce qui t'afflige ! le petit cœur ? Avoue-le ! Bah ! une de perdue quatre de trouvées ! On se console des femmes vertueuses avec les autres. (Flaubert 1952*c* : 101-102)

Si le fait d'être un « vieux troubadour » est un signe ambigu, en même temps de vieillesse (puisqu'il signale l'appartenance à une école révolue) et de jeunesse (puisque aux jeunes seulement on peut concéder d'être de « vieux troubadours », au moins selon les clichés dont Deslauriers ne se prive pas), le trait de la vieillesse ne laisse aucun doute dans une autre signature chère à Flaubert, celle de « saint Polycarpe », qu'il choisit dans ses moments de grandes fureurs envers ses contemporains ; la figure de « cet obscur évêque de Smyrne qui fut martyrisé juste à temps à quatre-vingt-quinze ans et qui annonça Flaubert car il avait l'habitude de se boucher les oreilles en s'écriant : "Dans quel siècle, mon Dieu, m'avez-vous fait naître !" » (Barnes 2000 : 223) a tellement plu à l'écrivain qu'il s'identifie à lui de plus en plus et avec un très grand plaisir ; il écrit par exemple à Léonie Brainne en 1872 : « car plus je vais et plus je suis rébarbatif, indigné, intolérant, névropathe et saint Polycarpe que jamais » (23 septembre 1872) ; et à sa nièce l'année suivante: « Je suis plus que jamais irascible, intolérant, insociable, *exagéré*, saint-Polycarpien » (2 décembre 1873) ; aussi ses amis rouennais, aux dernières années de sa vie, avaient eu l'idée de célébrer sa fête le 27 avril 1879 et, avec le concours très actif de Maupassant, en 1880 (quelques jours seulement avant sa mort) :

> Les Lapierre – écrit-il à sa nièce – se sont surpassés ! J'ai reçu près de trente lettres envoyées de différentes parties du monde, et trois télégrammes pendant le dîner. L'archevêque de Rouen, des cardinaux italiens, des vidangeurs, la corporation des frotteurs d'appartements, un marchand d'objets de sainteté, etc., m'ont adressé leurs hommages. Comme cadeaux, on m'a donné une paire de chaussettes de soie, un foulard, trois bouquets, une couronne, un portrait (espagnol) de saint Polycarpe, une dent (relique

> du saint) et il va venir une caisse de fleurs de Nice !... J'oubliais un menu composé de plats, tous intitulés d'après mes œuvres... Véritablement, j'ai été touché de tout le mal qu'on avait pris pour me divertir. Je soupçonne mon disciple d'avoir fortement coopéré à ces farces aimables. (à sa nièce Caroline, 28 avril 1880)

Mais parmi toutes ces signatures burlesques, c'est celle de « scheik », ou de « vieux scheik » qui mérite que l'on s'y arrête un peu plus longuement. L'origine de ce sobriquet remonte à l'époque du voyage en Égypte avec Maxime Du Camp, quand Flaubert n'avait pas encore trente ans. Pendant les lentes heures de navigation le long du Nil, instruits par leurs rencontres dans les villes et les villages égyptiens, ils inventent pour se distraire des personnages qui deviendront à chaque jour plus complexes et amusants :

> Nous passons à peu près *tout* notre temps – écrit Flaubert à sa mère le 24 juin 1850 – à faire les *scheik*, c'est-à-dire les vieux ; le scheik – explique-t-il – est le vieux monsieur inepte, rentier, considéré, très établi, hors d'âge [...].
> Du scheik simple, nous sommes arrivés au scheik double, c'est-à-dire au dialogue [...]. Puis le scheik a vieilli et est devenu le vieux tremblotant, cousu d'infirmités et parlant sans cesse de ses repas et de ses digestions. Ici il s'est développé chez Maxime un grand talent mimique [...]. Je l'appelle père Étienne ; moi il m'appelle Quarafon. [...] Nous nous promenons en nous soutenant réciproquement et en bavachant. [...] Le soir, pour nous coucher, ça dure une demi-heure. Nous beuglons en geignant et en nous retournant pesamment comme des gens abîmés de rhumatismes. (à sa mère, 24 juin 1850)

Le lecteur peut facilement concevoir tout l'amusement des deux jeunes hommes à la fleur de l'âge, capables de se transformer, en donnant vie à tout le grotesque psychologique d'une vieillesse rétrécie, égoïste, toute renfermée sur elle-même, qui s'accompagne également de l'analyse impitoyable de la déchéance physique. Ce qui plus est, le jeu continue pendant longtemps et on peut cueillir dans la *Correspondance* les traces de ses développements, dont celle-ci, six mois plus tard :

> Le père Étienne est complètement décrépit. Il ne marche plus qu'en boitant, les genoux ployés, les mains retournées en dehors. Il est réduit au plus complet état de rachitisme et dit d'une voix navrante : « Je suis prêt à comparaître devant mon créateur. Je lui apporte une conscience pure. Ah, Quarafon, je vais rendre ma dépouille aux éléments ». (à sa mère, 26 décembre 1850)

Le voyage en Orient – « pendant lequel se multiplient les signes de mésentente et d'agacement mutuels » (Leclerc 2000 : 16) – prendra fin l'année suivante, en 1851, et les deux amis en reviendront beaucoup moins amis qu'à leur départ :

> Les relations entre les deux hommes se sont refroidies [...]. Du Camp ne voit plus en Flaubert qu'un amateur fougueux et brouillon, et Flaubert découvre en Du Camp un arriviste. (Troyat 1988 : 125)

En effet, dès leur retour, Maxime Du Camp ne pensera qu'à se pousser dans le monde et il se transformera en l'homme « sérieux », en l'académicien que l'on sait, en renfermant le souvenir du père Étienne et de son ami Quarafon dans le fond de quelque tiroir oublié de sa mémoire. Flaubert, lui, « l'homme [...] qui ne change jamais »[2], n'oubliera pas son côté de vieux scheik, comme le prouve toute sa correspondance, jusqu'à cette lettre à Maupassant de 1878, où Flaubert exhorte son disciple à se défendre du vice de la tristesse, en concluant : « Croyez-en l'expérience d'un scheik à qui aucune extravagance n'est étrangère » (15 août 1878).
Mais ce qui nous importe le plus dans cette invention grotesque et bouffonne des deux voyageurs, est l'évolution à laquelle ils soumettent leurs vieillards : nés comme imitation comique des autorités mesquines et ridicules rencontrées dans les milieux arabes si proches des milieux bourgeois d'Europe, doués au commencement du jeu, d'une vieillesse verte quoique avancée, les deux vieux scheiks ne font que progresser dans leur déchéance physique jusqu'à l'ultime décrépitude. Ce n'est plus la figure figée du vieillard, son portrait, qui est au centre de l'attention, mais le processus du vieillir.

[2] Carnet de notes 20, f° 4 [avril 1870] (Flaubert 1988 : 542).

# 2.

## LE VIEUX ET LE VIEILLARD: LA DÉGRADATION DU CORPS

> *« Nous ne sommes pendant notre vie que corruptions et putréfactions successives, alternatives, envahissantes l'une sur l'autre »*
>
> (à Louise Colet, 13 décembre 1846)

En étudiant quelques-uns des portraits de Flaubert, en rappelant quelques-uns des principes exposés dans ses lettres, nous avons déjà eu l'occasion de souligner combien l'aspect matériel, concret des choses et des personnes constitue à ses yeux l'un des éléments fondamentaux de la réalité, qui touche profondément sa sensibilité et donne substance à son écriture littéraire. Ainsi pour Flaubert le vieillir est avant tout un fait physique et, en observant avec soin les transformations du corps humain, il ne laisse pour compte aucun des éléments dénonçant les progressions les plus minutieuses du vieillir.
Flaubert a commencé très tôt à épier avec désarroi les signes du vieillissement sur sa propre personne :

> Je n'ai eu que deux ou trois années – écrit-il à Louise Colet en 1853, quand il n'a pas encore 32 ans – où j'ai été entier (de dix-sept à dix-neuf ans environ). J'étais splendide, je peux le dire maintenant [...]. Mais depuis, je me suis furieusement détérioré. Il y a des matins où je me fais peur à moi-même, tant j'ai de rides et l'air usé. (à Louise Colet, 31 mars 1853)

De même, deux ans plus tôt il écrivait à sa mère :

> Attends-toi à me retrouver aux trois quarts chauve, avec une mine culottée, beaucoup de barbe et de ventre. Décidément j'enlaidis ; *j'en suis affligé*. Ah ! je ne suis plus ce magnifique jouvencel d'il y a dix ans. Dans onze mois j'aurai 30 ans. 30 ans, c'est l'âge de la raison. Je n'en ai guère pourtant. (à sa mère, 20 [?] janvier 1851)

En effet, dès son voyage en Orient, les premiers symptômes d'un vieillissement prématuré apparaissent dans son physique, qui le transforment petit à petit dans le grand et gros géant aux moustaches tombantes, à la voix tonnante, au teint rougeaud, aux lourdes paupières que la tradition nous a transmis, comme dans cette page célèbre de Guy de Maupassant :

> Le jeune Gustave, grand et mince garçon de seize ans, aux cheveux bouclés tombant sur les épaules [...] était beau [...], paraît-il, d'une beauté olympienne de jeune dieu grec.
> Cette beauté physique dura peu. Un voyage en Orient le fatigua, et l'alourdit, et il devint alors l'homme que nous avons connu, un grand, un fort, un superbe Gaulois, aux énormes moustaches, au nez puissant, aux sourcils épais abritant et couvrant un œil bleu d'oiseau de mer, taché au milieu d'une toute petite pupille noire, toujours mobile et qui regardait fixement. (Maupassant 1890)

Au commencement, Flaubert a observé avec angoisse la progression du vieillir sur son corps, et ses lettres résonnent de cris alarmés sur ces changements qui le troublent fortement, comme on peut le constater dans ces deux lettres écrites à Louis Bouilhet en 1850 et en 1851 :

> Je crois n'avoir rien perdu de cette belle voix qui me caractérise. En revanche, j'ai bougrement perdu de cheveux. Le voyage m'a culotté la figure. Je n'embellis pas, tant s'en faut. Le jeune homme s'en va. – Je ne voudrais pas vieillir davantage. (19 décembre 1850)

> Quelque chose qui s'en va [...], ce sont mes cheveux. Tu me reverras avec la calotte. J'aurais la calvitie de l'homme de bureau, celle du notaire usé, tout ce qu'il y a de plus couillon en fait de sénilité précoce. J'en suis attristé [sic]. Maxime se fout de moi. Il peut avoir raison. C'est un sentiment féminin, indigne d'un homme et d'un républicain, je le sais ; mais j'éprouve par là le premier symptôme d'une décadence qui m'humilie et que je sens bien. Je grossis, je deviens bedaine et commun à faire vomir. [...] Oui, je vieillis, il me semble que je ne peux plus rien foutre de bon. (10 février 1851)

L'observation est minutieuse, le lexique du vieillir est déjà bien présent et se cristallise autour de la sensation d'une décadence et d'une sénilité incontestables qui ne quittera plus Flaubert et dont le fantasme ultime est celui de la pourriture, comme dans ces lettres à des correspondants divers ; à Louis Bouilhet : « Me voilà à moitié de la vie [Flaubert a 31 ans] (si tu savais, pauvre vieux, la quantité de poils blancs que je me suis découvert ce matin sur la poitrine !) » (24 août 1852) ; à Ernest Chevalier : « Je suis devenu sage, parce que je suis devenu vieux. – Beaucoup de cheveux de moins vous refroidissent la cervelle : or, me voilà chauve » (1853) ; à Louise Colet :

> Je vieillis, voilà les dents qui s'en vont, et les cheveux qui bientôt seront en allés. [...] Comme le néant nous envahit ! À peine nés, la pourriture commence sur vous, de sorte que toute la vie n'est qu'un long combat qu'elle nous livre, et toujours de plus en plus triomphant de sa part jusqu'à la conclusion, la mort. (31 mars 1853)

Évidemment, Flaubert cherche à se résigner aux effets de son « changement précoce et désastreux de beau jeune homme en bourgeois ventru et chauve » (Barnes 2000 : 21) : « pourvu que la cervelle reste, c'est le principal », écrit-il à Louise Colet (31 mars 1853). Cependant il n'arrête d'enregistrer tout ce qu'il inscrit dans la catégorie des « décadences physiques » :

> Comme je te plains de tes douleurs de dents – écrit-il par exemple à Louise Colet – et que j'admire ton courage de m'avoir écrit tranquillement chez Toirac [le dentiste], en attendant l'opération ! Du reste, puisque c'est une du fond, il n'y a que demi-mal. Je trouve qu'en toutes ces décadences physiques les moindres sont les dissimulées. Aussi la perte de mes cheveux m'a-t-elle réellement *embêté*. Mon parti en est pris maintenant, Dieu merci ! et je fais bien ! car d'ici à deux ans je ne sais s'il m'en restera de quoi même avoir un crâne. (à Louise Colet, 7 septembre 1853)

Analysée constamment sur lui-même, la déchéance physique n'arrêtera pas de retenir son attention quand elle se manifeste chez les autres ; alors, il en relèvera les marques avec un mélange de pitié profonde et d'inflexible rigueur ; il en est ainsi par exemple lors de sa visite aux parents d'un ami mort à Alger en 1852 : « Le père, pauvre bonhomme de près de 80 ans, m'a embrassé en pleurant, sanglotant, crachant, râlant. C'était un sale et lamentable spectacle » (à Louise Colet, 13 juin 1852). L'année suivante, c'est le tour de son oncle Parain :

> Il m'arrive dans mon intérieur une chose triste qui me chagrine :
>
> le père Parain tombe en enfance et par moments il déraisonne

> complètement. Ce brave homme, dont un entrain un peu fou et juvénile faisait tout le charme, est maintenant un vieillard. Son bon naturel perce, il pleure en parlant de nous, de moi surtout. (à Louise Colet, 1er juin 1853)

Plus tard, à partir de 1865, il suivra pas à pas le vieillissement progressif de sa mère ; voici quelques exemples de ses constatations affligées :

> On a mis, ce matin, un vésicatoire à ta grand-mère. Jamais je ne l'ai vue souffrir aussi terriblement que cette nuit [...].
> J'oubliais de te dire que ta bonne-maman vous engage à ne plus coucher chez elle à cause des cris qu'elle fait la nuit. (à sa nièce Caroline, 15 août 1865)

> [L'état de ma mère] ne me donne pas pour le moment d'inquiétudes graves. Mais ça m'embête et m'occupe beaucoup. Elle a passé tout un mois sans fermer l'œil et avec des douleurs telles que je ne pouvais coucher dans ma chambre, etc., etc. [...] Les névralgies arrivant à cet âge-là sont longues. Et les vieillards ne sont pas commodes à soigner. (à Edmond et Jules de Goncourt, 1er septembre 1865)

> Ma mère ne contribue pas à me rendre gai. Elle s'affaiblit, s'aigrit, s'attriste et m'attriste. (à George Sand, 27 juillet 1867)

> J'ai trouvé ma mère [...] de plus en plus sourde et faible. Une conversation suivie est devenue maintenant impossible. Quelle triste chose que la vieillesse ! (à la Princesse Mathilde, 15 juin 1869)

> Le pire de l'invasion [pendant la guerre de 1870], *pour moi*, c'est qu'elle a vieilli de dix ans ma pauvre bonne femme de mère ! Quel changement ! Elle ne peut plus marcher seule et elle est d'une faiblesse navrante. Comme c'est triste de voir les êtres qu'on chérit se dégrader, peu à peu ! (à George Sand, 30 avril 1871)

Si l'observation du vieillir de la mère s'arrête au seuil de la *pietas* filiale en s'abstenant de trop approfondir les détails de la déchéance physique, en d'autres cas l'analyse est plus explicite : la maladie de Sainte-Beuve et son chagrin « de ne plus pouvoir hanter les bosquets de Cypris » (à George Sand, 23 janvier 1867), l'« imbécillité » de Jules de Goncourt, la paralysie d'Ernest Feydeau sont brutalement évoqués dans la correspondance, au même titre d'ailleurs que sa propre déchéance physique, souvent implacablement représentée :

> Mon cher Ami – écrit-il par exemple au docteur Dumont en 1870 – je te remercie de ton invitation. Mais j'ai :
> 1° la grippe ;
> 2° un eczéma à la figure ;
> 3° des clous à différents endroits du corps. (1er mars 1870)

Et à Léonie Brainne, deux ans plus tard : « [J'ai] une *angine* assez violente, et l'intérieur de la gorge dans un état horriblement malpropre. J'ai beaucoup de mal à parler. – J'ai des glandes autour du cou. Je suis ignoble » (9 février 1872).
Mais c'est surtout dans ses œuvres que le vieillir physique connaît une impitoyable amplification. Deux images de déchéance biologique restent inoubliables dans *Madame Bovary* ; la première est celle de la pauvre servante primée aux Comices agricoles de Yonville :

> Alors on vit s'avancer sur l'estrade une petite vieille femme de maintien craintif, et qui paraissait se ratatiner dans ses pauvres vêtements. [...] Son visage maigre, entouré d'un béguin sans bordure, était plus plissé de rides qu'une pomme de reinette flétrie, et des manches de sa camisole rouge dépassaient deux longues mains, à articulations noueuses. La poussière des granges, la potasse des lessives et le suint des laines les avaient si bien encroûtées, éraillées, durcies, qu'elles semblaient sales quoiqu'elles fussent rincées d'eau claire ; et à force d'avoir servi, elles restaient entrouvertes, comme pour présenter d'elles-mêmes l'humble témoignage de tant de souffrances subies. Quelque chose d'une rigidité monacale relevait l'expression de sa figure. Rien de triste ou d'attendri n'amollissait ce regard pâle. Dans la fréquentation des animaux, elle avait pris leur mutisme et leur placidité. (Flaubert 1951*a* : 462)

On le sait, ce personnage fait dans le roman cette seule apparition : cette page ne constitue, dans l'économie de l'œuvre, qu'un simple portrait de pauvre vieille, destinée (par son appartenance sociale et sa rencontre fortuite avec les bourgeois triomphants et les autorités obtuses) à contribuer à la structure complexe de la scène des Comices ; cependant, sur son corps presque desséché, un corps devenu de bois, on peut lire les marques qu'un « demi-siècle de servitude » y ont progressivement imprimé : son visage maigre et plissé de rides n'est plus désormais qu'une « pomme de reinette flétrie »; son regard pâle, incapable de toute expression, a pris le mutisme placide des animaux ; et ses mains, ses mains surtout, qui se sont abîmées dans les plus durs travaux, ont subi une longue transformation – que souligne l'intense énumération ternaire (« encroûtes, éraillées, durcies ») – en gardant à la fin une double fonction : celle de rester éternellement ouvertes

comme pour servir encore et encore, celle de témoigner la longue séquelle des souffrances endurées.
Si cette description, dans sa pénétrante dureté même, assure au personnage une dignité humble et mesurée, la seconde image de *Madame Bovary* que je voudrais retenir, présentant le vieillir de Charles, est de tout autre nature :

> Il [Charles Bovary] prenait, avec l'âge, des allures épaisses ; il coupait, au dessert, le bouchon des bouteilles vides ; il se passait, après manger, la langue sur les dents ; il faisait en avalant sa soupe, un gloussement à chaque gorgée, et, comme il commençait d'engraisser, ses yeux, déjà petits, semblaient remontés vers les tempes par la bouffissure de ses pommettes. (Flaubert 1951*a* : 381)

Le passage peut sembler très sobre ; cependant les yeux d'Emma (puisque c'est à travers son regard que nous voyons Charles), des yeux chargés de dégoût et de mépris, donnent à chaque mot un poids accablant : en passant de quelques gestes qu'elle tolère mal mais somme toute assez innocents, aux menus traits de son visage qui prend les marques de l'âge, nous saisissons dans la bouffissure des pommettes et dans ces petits yeux qui remontent vers les tempes toute la béance d'une stupidité sans remède ; et avec Emma, avec sa même irritation nerveuse, nous nous sentons autorisés à penser : « Quel pauvre homme ! quel pauvre homme ! » (Flaubert 1951*a* : 381).
Jacques Arnoux, lui, n'est pas du tout stupide ; au contraire il est doué d'une vive intelligence, il est hyperactif, toujours en mouvement, toujours aux prises avec quelque nouvelle entreprise hasardeuse ; bien qu'exhibant « une ingénuité de corruption divertissante » (Flaubert 1952*c* : 35), il est aimable et généreux, spontané, très affectueux. Tout le monde l'aime et il aime tout le monde, ceux qui travaillent pour lui, tous ses amis (y compris Frédéric), toutes les jeunes femmes qu'il courtise, sa maîtresse, sa femme, ses enfants. En même temps il est très égoïste et superficiel, il prend et il quitte sans jamais se gêner, il triche et il ment en toute sérénité, il dépense son argent et celui des autres sans le plus petit scrupule, si bien qu'il finira par se ruiner et par ruiner sa propre famille. Nous sommes donc en présence d'une personnalité riche et complexe, destinée dans le roman à un développement très articulé. Cependant, ce qui domine chez lui c'est son côté instinctuel, sensuel, physique ; ce n'est pas un cas si on souligne dans cet homme pourtant si citadin, son « besoin de grand air » (112), auquel, quand il arrive le printemps, il ne peut pas résister :

> Chaque année aux premières feuilles, durant plusieurs jours de suite, il décampait le matin, faisait de longues courses à travers champs, buvait du lait dans les fermes, batifolait avec les villa-

> geoises, s'informant des récoltes, et rapportait des pieds de salade dans son mouchoir. (Flaubert 1952*c* : 112)

Ainsi, c'est surtout du point de vue physique, charnel, que le lecteur peut suivre l'évolution du personnage, le processus de son vieillissement, de sa « lente, progressive, catastrophique décadence » (Borie 1995 : 194).
Au commencement du roman, il est « un gaillard d'une quarantaine d'années, à cheveux crépus » (Flaubert 1952*c* : 34), à la taille robuste, habillé d'une manière étrange et voyante, doué d'une gaieté et d'une sociabilité débordantes. C'est toujours ainsi, en pleine activité, bruyant et envahissant, que nous le rencontrerons le long de son parcours : pendant qu'il organise son travail de commerçant dans *L'Art industriel*, il ne manque pas d'arranger ses rencontres amoureuses clandestines, en soignant en même temps son aspect physique :

> Arnoux rentra vivement dans le cabinet, écrasa du cosmétique sur ses moustaches, haussa ses bretelles pour tendre ses sous-pieds ; et, tout en se lavant les mains :
> – Il me faudrait deux dessus de porte, à deux cent cinquante la pièce, genre Boucher, est-ce convenu ? (Flaubert 1952*c* : 68)

Pris d'attendrissement, il donne à sa femme « devant le monde un baiser » (Flaubert 1952*c* : 80), mais – elle absente – il se laisse surprendre dans sa propre maison « les cheveux ébouriffés, la face cramoisie » (95) en pleins ébats amoureux avec sa maîtresse. Il aime « à faire sauter en l'air, très haut » (139) son tout petit enfant, puis tout de suite après il décampe pour faire la fête chez Rosanette, où il prépare lui-même le punch, organise le dîner : « Arnoux commandait aux domestiques en les tutoyant, battait la rémoulade, goûtait les sauces, rigolait avec la bonne » (153).
Ses réactions dans toutes les circonstances sont essentiellement physiques, corporelles : ainsi, quand sa femme découvre qu'il a incontestablement acheté un cachemire pour sa maîtresse, « Arnoux rougit jusqu'aux oreilles et ses traits décomposés s'enflèrent » (197) ; quand il obtient de Frédéric l'argent qui le sauve de la faillite, il ne se soucie guère de le rembourser, contrairement à ses promesses, « et avec son cigare entre ses dents blanches et son air heureux, il [a] quelque chose d'intolérable » (215) ; quand il croit que Frédéric s'est battu en duel à cause de lui, il se précipite au lieu du rendez-vous et, en voyant l'ami sauf, « il tenait Frédéric à pleins bras, le palpait, lui couvrait le visage de baisers. [...] Il le contemplait et versait de larmes tout en ricanant de bonheur » (261).
Son insouciance, sa facilité, sa manière de dépenser l'argent à pleines mains, attirent sur lui une longue suite de revers de fortune : de commerçant d'art il devient marchand de faïences ; sa famille est obligée de baisser

son niveau de vie, de se contenter d'un décor assez modeste ; comme le signale Pierre-Marc de Biasi en note à la page où Frédéric, après trois ans d'absence retrouve les Arnoux, « ce décor modeste et terne s'oppose aux intérieurs décrits dans la première partie du récit [...]. En trois ans, les Arnoux ont changé de statut social » (Flaubert 2002 : 187 n. 2).
Si le statut social de Jacques Arnoux a changé, son attitude envers la vie et sa posture psychologique restent toujours les mêmes ; ainsi, de spéculations hasardeuses en emprunts, de procès en dépenses dépassant les devis, de pertes énormes en billets signés, de traites en échéances, les problèmes d'argent s'accumulent sur la tête d'Arnoux, de telle manière que – dit le texte – « le bourgeois *s'enfonçait* » (Flaubert 1952*c* : 225), « il se ruinait » (226) : mais la ruine économique, au lieu de rendre plus responsable son comportement social, le pousse vers une conduite de plus en plus étourdie, vers une sorte de compulsion de répétition qui se montre au travers de ses démarches physiques : « se vulgarisant de plus en plus, il prenait des habitudes grossières et dispendieuses » (201), dit de lui sa femme dans un de ces discours indirects libres qui constituent le style dominant de l'œuvre ; il est « pris de fringale. Il 'avait besoin' de manger une omelette ou des pommes cuites » (203) ; et nous le voyons qui « d'une voix monotone et avec un regard un peu ivre contait d'incroyables anecdotes où il avait toujours brillé, grâce à son aplomb » (203).
Cette déchéance progressive ne manque pas d'influencer ses goûts sexuels, comme il le reconnaît lui-même dans un dialogue avec son ami Regimbart, en présence de Frédéric :

> Arnoux [...] fumait d'un air hilare. Il leva les yeux vers les portes des cabinets [du restaurant de Madrid] donnant toutes sur le jardin, et dit qu'il était venu là, autrefois, bien souvent.
> – Pas seul sans doute ? répliqua le Citoyen.
> – Parbleu !
> – Quel polisson vous faites ! un homme marié !
> – Eh bien, et vous donc ! reprit Arnoux ; et avec un sourire indulgent : Je suis même sûr que ce gredin-là possède quelque part une chambre, où il reçoit des petites filles.
> Le Citoyen confessa que c'était vrai par un simple haussement de sourcils. Alors, ces deux messieurs exposèrent leurs goûts : Arnoux préférait maintenant la jeunesse, les ouvrières ; Regimbart détestait les « mijaurées » [...]. La conclusion, fournie par le marchand de faïences, fut qu'on ne devait pas traiter les femmes sérieusement. (Flaubert 1952*c* : 262-263)

Pendant les journées d'insurrection, Arnoux semble et se croit rajeuni ; engagé dans la Garde Nationale, il se bat courageusement, avec toute l'ardeur de sa nature :

> [Pendant l'assaut au palais royal] le grand vestibule était rempli par un tourbillon de gens furieux ; des hommes voulaient monter aux étages supérieurs pour achever de détruire tout ; des gardes nationaux sur les marches s'efforçaient de les retenir. Le plus intrépide était un chasseur, nu-tête, la chevelure hérissée, les buffleteries en pièces. Sa chemise faisait un bourrelet entre son pantalon et son habit, et il se débattait au milieu des autres avec acharnement. Hussonnet [...] reconnut Jacques Arnoux. (Flaubert 1952*c* : 322)

C'est pendant ces mêmes journées que Frédéric est devenu l'amant officiel de Rosanette et son entreteneur, ce qui n'empêche pas celle-ci de continuer à rencontrer Arnoux :

> Les relations de Frédéric et de la Maréchale ne l'avaient point attristé ; car cette découverte l'autorisa (dans sa conscience) à supprimer la pension qu'il lui [faisait] [...]. Il allégua l'embarras des circonstances, gémit beaucoup, et Rosanette fut généreuse. Alors M. Arnoux se considéra comme l'amant de cœur, – ce qui le rehaussait dans son estime, et le rajeunit. (Flaubert 1952*c* : 344-345)

Comme on peut le constater par la citation, le rajeunissement d'Arnoux est donné dans le texte selon cette focalisation incertaine qui fait l'une des qualités fondamentales de l'écriture de Flaubert : « ce qui le rajeunit » peut constituer une donnée objective (point de vue du narrateur omniscient et impersonnel) aussi bien qu'une impression du personnage lui-même (point de vue d'Arnoux).
Si dans la phrase qu'on vient de citer la vérité reste indécidable, les pages qui suivent vont apporter la réponse objective. Pour rester seul avec Rosanette, Arnoux imagine de « faire une bonne farce » (Flaubert 1952*c* : 345) aux dépens de Frédéric ; il le prie de monter la garde à sa place, puisqu'« une affaire urgente l'attirait pour vingt-quatre heures en province » (*Ibidem*). À la grande surprise générale, Arnoux se présente au poste de garde à onze heures du soir, plein d'entrain, tout joyeux, choyé par ses compagnons, bien décidé à offrir à souper à Frédéric. En réalité,

> Il n'avait pas eu d'affaire. C'était une invention pour passer vingt-quatre heures, seul avec Rosanette. Mais le brave Arnoux avait trop présumé de lui-même, si bien que, dans sa lassitude, un remords l'avait pris. Il venait faire des remerciements à Frédéric et lui offrir à souper. (Flaubert 1952*c* : 345-346)

« Le brave Arnoux avait trop présumé de lui-même » : cette phrase, qui est un modèle de synthèse elliptique, prouve que le rajeunissement d'Arnoux

n'était qu'une illusion subjective, ce que du reste confirme impitoyablement le grand repas qu'il s'offre tout de suite après, au restaurant chez Parly :

> Comme il avait besoin de se refaire, il se commanda deux plats de viande, un homard, une omelette au rhum, une salade, etc., le tout arrosé d'un sauternes 1819, avec un romanée 42, sans compter le champagne au dessert, et les liqueurs. (Flaubert 1952*c* : 347)

Les plaisirs de la table le comblent mieux désormais que les plaisirs sexuels : la gourmandise témoigne (selon la tradition) du vieillissement d'Arnoux.
D'ailleurs, quelque temps après, la notion de sénilité est ouvertement déclarée à propos de cet homme qui, s'abandonnant aux goûts qu'il avait énoncé « pour la jeunesse, les ouvrières », s'attache à la Bordelaise, l'une de ses salariées, et l'établit en la dotant d'« un magasin de blanc » (Flaubert 1952*c* : 385), pendant qu'il laisse aller à vau-l'eau son usine de faïences : « Arnoux, en effet, se laissait exploiter par la Bordelaise, avec l'indulgence des amours séniles » (*Ibidem*).
La vie confuse et agitée de Frédéric, sa rupture avec Madame Arnoux provoquée par Rosanette, sa liaison avec Madame Dambreuse, gardent le lecteur éloigné pendant quelque temps de la personne de Jacques Arnoux, dont on ne connaît qu'à travers les paroles des autres personnages les déconvenues financières qui n'arrêtent pas de le frapper. Puis Frédéric est obligé par l'enchaînement des circonstances de le chercher encore une fois et de le rencontrer. Désormais Arnoux n'est plus marchand de faïences, il est négociant en objets pieux, comme l'explique scandalisé son ancien ami Regimbart :

> Frédéric lui demanda s'il voyait quelquefois Arnoux.
> – Non.
> – Tiens, pourquoi ?
> – Un imbécile ! [...]
> Frédéric, après un long silence, reprit :
> – Il a donc changé de logement ?
> – Qui ?
> – Arnoux !
> – Oui : rue de Fleurus !
> – Quel numéro ?
> – Est-ce que je fréquente les jésuites !
> – Comment, jésuites ?
> – Avec l'argent d'un patriote que je lui avais fait connaître, ce cochon-là s'est établi marchand de chapelets !
> – Pas possible !
> – Allez-y voir ! (Flaubert 1952*c* : 424-425)

Puis, en passant du discours direct au discours indirect libre et au discours narratif, le texte poursuit :

> Rien de plus vrai ; Arnoux, affaibli par une attaque, avait tourné à la religion ; d'ailleurs, 'il avait toujours eu un fond de religion', et (avec l'alliage de mercantilisme et d'ingénuité qui lui était naturel), pour faire son salut et sa fortune, il s'était mis dans le commerce des objets religieux. (Flaubert 1952*c* : 425)

Frédéric se rend tout de suite à son nouvel établissement, *Aux arts gothiques*, et tout au fond, à son comptoir, parmi les statues bariolées des saints, les groupes en plâtre de sujets pieux, des crèches, des médailles, des chapelets, des bénitiers, il découvre Jacques Arnoux :

> Arnoux, à son comptoir, sommeillait la tête basse. Il était prodigieusement vieilli, avait même autour des tempes une couronne de boutons roses, et le reflet des croix d'or frappées par le soleil tombait dessus.
> Frédéric, devant cette décadence, fut pris de tristesse [...]. Au fond de la boutique, Mme Arnoux parut ; alors il tourna les talons. (Flaubert 1952*c* : 425-426)

Pierre-Marc de Biasi, en rappelant que les boutons roses sont l'indice de la *corona veneris*, éruption cutanée symptôme de la syphilis, souligne à juste titre « la complexité de cette vision qui associe luxure, maladie, or et divinité » (Flaubert 2002 : 584, n. 1). Quant à ce qui nous occupe ici, nous ne pouvons que constater qu'en une dizaine d'années le vieillissement d'Arnoux est accompli ; et il est difficile de reconnaître dans le vieil homme sommeillant le gaillard énergique et tapageur que nous connaissions ; de manière que la tristesse de Frédéric est aussi la tristesse du lecteur, obligé (avec le personnage) de tourner les talons.
Cette image de la sénilité irréversible, de l'irrévocable déchéance physique, est la dernière que donne le roman de Jacques Arnoux ; nous saurons seulement (à travers une phrase bien synthétique de sa femme) qu'une quinzaine d'années plus tard « Arnoux presque toujours malade, semblait un vieillard » (Flaubert 1952*c* : 449) ; sa mort peu de temps après sera annoncée par Frédéric lui-même à la dernière page du roman.
Cependant, dans *Madame Bovary* aussi bien que dans *L'Éducation sentimentale*, le vieillir n'est guère un fait éminemment biologique, puisque le côté psychologique – comme nous le verrons par la suite – est toujours impliqué d'une manière inextricable dans le processus du vieillissement.
Dans *Salammbô*, au contraire, où Flaubert refoule intentionnellement vers l'arrière-fond l'analyse psychologique – jugée impossible pour des peuples si éloignés dans le temps et dans l'espace – en la substituant par une repré-

sentation mythique et symbolique, le poids du biologique, du matériel, du corporel devient fondamental, presque obsédant.

Dans ce roman, deux personnages au moins figurent d'une manière éclatante la déchéance physique du vieillir : les deux suffètes de Carthage Giscon et Hannon. Pour ces deux grands chefs de la ville, Flaubert ne se prive pas d'activer son goût pour la vision binoculaire, pour les doubles opposés : Giscon – qui se définit lui-même comme « l'éternel adversaire du suffète Hannon » (Flaubert 1951*b* : 796) – est un général intelligent et capable, très hautain mais rigoureux, qui s'efforce de résoudre honnêtement le grave problème des Barbares en essayant de régler leur solde et de les faire partir de Carthage.

Hannon au contraire est un très mauvais combattant (c'est à cause de lui que la guerre contre les Romains a été perdue) ; ses intérêts personnels et sa cupidité insatiable priment toujours sur le bien collectif ; imbu de sa personne et de ses préjugés, jamais il n'arrive à vraiment comprendre la gravité des situations qu'il devrait pourtant gérer et résoudre.

L'honorabilité de Giscon transparaît de toute sa personne : il est grand, très digne, très maigre, son regard est froid et perçant ; pris en otage par les Barbares, il deviendra de plus en plus maigre ; il sera tué d'une manière atroce par les Mercenaires.

Hannon, malade de lèpre et d'éléphantiasis, a un aspect vulgaire et repoussant ; il est capable de toutes les bassesses, il hurle et déblatère, il est très gras, ses yeux sont petits et son regard est vide ; au cours de la narration, il devient de plus en plus gras et répugnant ; il sera tué d'une manière atroce par les Mercenaires.

L'écriture que choisit Flaubert pour chacun de ces deux personnages, est en quelque sorte adéquate à leur aspect physique (qui à son tour est adéquat à leur caractère moral). Car les pages consacrées à Giscon sont peu nombreuses, les descriptions qui concernent sa personne ainsi que la progression de son vieillissement sont très mesurées, très essentielles.

À sa première apparition, figure rayonnante en noir et blanc, à cheval, dans ses fonctions de général et de suffète très respecté, on ne voit de lui que sa barbe blanche et quelques gestes autoritaires et méprisants :

> Giscon, bientôt, apparut au fond du jardin dans une escorte de la Légion sacrée. Son ample manteau noir, retenu sur sa tête à une mitre d'or constellée de pierres précieuses, et qui pendait tout à l'entour jusqu'aux sabots de son cheval, se confondait de loin, avec la couleur de la nuit. On n'apercevait que sa barbe blanche, les rayonnements de sa coiffure et son triple collier à larges plaques bleues qui lui battait la poitrine [...].
> Tout à coup [...] un Gaulois [...] courut droit à Giscon, qu'il menaçait en gesticulant avec deux épées nues.

> Le général, sans s'interrompre, le frappa sur la tête de son lourd bâton d'ivoire : le Barbare tomba. Les Gaulois hurlaient, et leur fureur, se communiquant aux autres, allait emporter les légionnaires. Giscon haussa les épaules en les voyant pâlir. Il songeait que son courage serait inutile contre ces bêtes brutes, exaspérées. Il valait mieux plus tard s'en venger dans quelque ruse ; donc il fit signe à ses soldats et s'éloigna lentement. (Flaubert 1951*b* : 748-749)

Giscon réapparaît au moment où il s'efforce de régler, par une médiation patiente et équilibrée, toute l'affaire des Barbares ; mais désormais il est trop tard et il échoue dans son entreprise, en tombant prisonnier des Mercenaires. Bien que la scène dure quelques pages, Giscon n'est presque pas décrit, sauf au moment où les Barbares s'emparent de lui et de ses compagnons :

> Il les regardait en face, sans parler, avec ses grands yeux jaunes et sa longue figure plus pâle que sa barbe. Une flèche, arrêtée par les plumes, se tenait à son oreille dans son large anneau d'or, et un filet de sang coulait de sa tiare sur son épaule.
> À un geste de Mâtho, tous s'avancèrent. Il écarta les bras ; Spendius, avec un nœud coulant, l'étreignit aux poignets ; [...] beaucoup de Carthaginois avaient voulu l'accompagner [...].
> On les entraîna en dehors des tentes, et on les précipita dans la fosse des immondices. (Flaubert 1951*b* : 799-800)

C'est dans cette fosse immonde que la vieillesse di Giscon va se consommer. Nous ne le retrouverons que cent trente pages plus tard (dans l'édition de la Pléiade), au moment où, dans une scène combien sensuelle et ivre de jeunesse, Salammbô – pour récupérer le zaïmph, le voile sacré de la déesse Tanit que Mâtho avait volé – vient de se donner au chef barbare ; rappelé à la réalité inexorable de la guerre, celui-ci a été obligé de quitter sa tente en pleine nuit, appelé vers l'incendie que les Carthaginois ont provoqué dans le camp d'Autharite, le chef des Gaulois. Restée seule avec le zaïmph, Salammbô voit se relever le bas de la tente :

> Une forme monstrueuse apparut. Salammbô ne distingua d'abord que les deux yeux, avec une longue barbe blanche qui pendait jusqu'à terre ; car le reste du corps, embarrassé dans les guenilles d'un vêtement fauve, traînait contre le sol ; et, à chaque mouvement pour avancer, les deux mains entraient dans la barbe, puis retombaient. En rampant ainsi, elle arriva jusqu'à ses pieds, et Salammbô reconnut le vieux Giscon. En effet, les Mercenaires, pour empêcher les anciens captifs de s'enfuir, à coup de barre d'airain leur avaient cassé les jambes ;

> et ils pourrissaient tous pêle-mêle, dans une fosse, au milieu des immondices. (Flaubert 1951*b* : 927)

Aidé par ses compagnons, Giscon était arrivé à sortir de la fosse « puis, avec les coudes et les mains il s'était traîné [...] jusqu'à la tente de Mâtho » (Flaubert 1951*b* : 927) où il avait tout entendu de la rencontre amoureuse. Il ne sait pas (il ne saura jamais) que Salammbô a obéi aux ordres de son maître, le grand pontife de Tanit ; il ne sait pas que le but de la fille d'Hamilcar est de s'emparer du zaïmph pour le rapporter à Carthage et celle-ci, terrifiée, n'est capable de rien expliquer : « Salammbô se rejeta vivement en arrière, tant elle eut peur de cet être immonde, qui était hideux comme une larve et terrible comme un fantôme » (*Ibidem*).

Transformé en cet être immonde contraint de ramper comme une larve hideuse qui n'a plus rien d'humain sinon sa longue barbe blanche (le détail métonymique qui le particularise dans toutes ses apparitions), Giscon n'a pourtant rien perdu de sa dignité ni de son impitoyable dureté (comme le suggère la dernière comparaison qui surgit dans l'esprit de la jeune fille, « terrible comme un fantôme ») et il déverse sur elle sa haine causée par sa trahison supposée, qui le fait désespérer de Carthage et lui suggère sa dernière démarche de chef intègre, la malédiction de Salammbô : « Le mouvement de sa bouche édentée remuait sa barbe tout du long ; ses yeux, tendus sur elle, la dévoraient ; et il répétait en haletant dans la poussière : " Ah ! sacrilège ! Maudite sois-tu ! maudite ! maudite ! " » (*Ibidem*).

Salammbô ne parvient à rien répliquer et s'enfuit vers le camp de son père pour lui confier le zaïmph reconquis. Sans rien comprendre, sans rien savoir de ce qui se passe réellement, Giscon restera là, à tout jamais plongé dans son désespoir, corps inerte, impuissant, déformé par une décrépitude douloureuse et rebutante, jusqu'à ce que les Mercenaires, battus et humiliés par Hamilcar, suppriment dans une vengeance inutile cette impuissante vieillesse, cet homme qui est déjà comme mort, voué pourtant, dans une ultime réification, à être transformé en une chose d'horreur et d'épouvante :

> Ensuite ils songèrent à Giscon. Nulle part on ne l'apercevait ; une inquiétude les troubla. Ils voulaient tout à la fois se convaincre de sa mort et y participer. Enfin trois pasteurs samnites le découvrirent à quinze pas de l'endroit où s'élevait naguère la tente de Mâtho. Ils le reconnurent à sa longue barbe et ils appelèrent les autres. Étendu sur le dos, les bras contre les hanches et les genoux serrés, il avait l'air d'un mort disposé pour le sépulcre. Cependant ses côtes maigres s'abaissaient et remontaient, et ses yeux, largement ouverts au milieu de sa figure toute pâle, regardaient d'une façon continue et intolérable. Les Barbares le considérèrent, d'abord, avec un grand étonnement [...] ; gênés par de vieux

> souvenirs, ils se tenaient à distance et n'osaient porter la main sur lui.
> Mais [...] un Garamante [...] lui prit la tête, et, l'appuyant sur son genou, il la sciait à coups rapides ; elle tomba ; deux gros jets de sang firent un trou dans la poussière. Zarxas avait sauté dessus, et, plus léger qu'un léopard, il courait vers les Carthaginois.
> Puis, quand il fut aux deux tiers de la montagne, il retira de sa poitrine la tête de Giscon en la tenant par la barbe, il tourna son bras rapidement plusieurs fois, et la masse, enfin lancée, décrivit une longue parabole et disparut derrière le retranchement punique. (Flaubert 1951*b* : 939-940)

Si les pages concernant Giscon sont donc d'une sobriété remarquable, tranchantes comme son regard, nettes comme sa maigreur desséchée, essentielles comme la parabole décrite par sa tête tranchée, celles qui sont consacrées à Hannon s'avèrent au contraire débordantes comme ses chairs malades, abondantes comme les oripeaux clinquants et criards qui les recouvrent, sonores comme sa voix toujours hurlante.
Incapable de marcher, il vit constamment couché dans une grande litière de pourpre, ornée comme lui jusqu'à l'invraisemblable. À sa première apparition, on voit de lui une main d'abord, puis le visage, puis le corps, dont les parties vivantes se mêlent aux parties artificielles en formant un ensemble inouï et composite, qui n'est pas trop éloigné des objets hideux que Flaubert se complaisait à décrire dans *Madame Bovary* ; Claudine Gothot-Mersch (1989 : 80) écrit à ce propos : « Le composite, tant raillé dans *Madame Bovary* (casquette, gâteau de mariage, mairie d'Yonville) [...] ne semble pas gêner Flaubert dans *Salammbô* » .
C'est vrai, bien sûr, si l'on pense à l'ensemble du roman ou à la reconstruction du temple de Tanit qui en serait l'emblème, citée par Gothot-Mersch ; cependant Flaubert ne ménage pas la raillerie de ce même composite dans certaines pages de l'œuvre, et plus particulièrement dans toutes les descriptions concernant Hannon sur lequel il n'arrête pas d'exercer, avec un évident plaisir, son célèbre « coup de pouce » ; et il suffit d'évoquer, pour s'en rendre compte, la fuite honteuse d'Hannon, d'un grotesque inégalé, au dos d'un âne avec son grand collier qui lui saute jusqu'aux oreilles :

> À grand'peine [Hannon] put monter sur un âne ; il s'enfuyait en se cramponnant aux poils, hurlant, pleurant, secoué, meurtri, et appelant sur l'armée la malédiction de tous les Dieux. Son large collier de pierreries rebondissait jusqu'à ses oreilles. Il retenait avec ses dents son manteau trop long qui traînait, et de loin les Barbares lui criaient : « Va-t'en, lâche ! pourceau ! égout de Moloch ! sue ton or et ta peste ! plus vite ! plus vite ! » L'escorte en déroute galopait à ses côtés. (Flaubert 1951*b* : 778-779)

Mais revenons à la première apparition du « vieux suffète » (Flaubert 1951*b* : 773) :

> Quelquefois une main grasse, chargée de bagues, entr'ouvrait la litière ; une voix rauque criait des injures ; alors les porteurs s'arrêtaient, puis ils prenaient une autre route à travers le camp. Mais les courtines de pourpre se relevèrent ; et l'on découvrit sur un large oreiller une tête humaine tout impassible et boursouflée ; les sourcils formaient deux arcs d'ébène se rejoignant par les pointes ; des paillettes d'or étincelaient dans les cheveux crépus, et la face était si blême qu'elle semblait saupoudrée avec de la râpure de marbre. Le reste du corps disparaissait sous les toisons qui emplissaient la litière.
> Les soldats reconnurent dans cet homme ainsi couché le suffète Hannon [...] ; la litière s'arrêta et, soutenu par deux esclaves, il posa ses pieds par terre en chancelant.
> Il avait des bottines en feutre noir, semées de lunes d'argent. Des bandelettes comme autour d'une momie, s'enroulaient à ses jambes, et la chair passait entre les linges croisés. Son ventre débordait sur la jaquette écarlate qui lui couvrait les cuisses ; les plis de son cou tombaient jusqu'à sa poitrine comme des fanons de bœuf, sa tunique, où des fleurs étaient peintes, craquait aux aisselles ; il portait une écharpe, une ceinture et un large manteau noir à doubles manches lacées. L'abondance de ses vêtements, son grand collier de pierres bleues, ses agrafes d'or et ses lourds pendants d'oreilles ne rendaient que plus hideuse sa difformité. On aurait dit quelque grosse idole ébauchée dans un bloc de pierre ; car une lèpre pâle, étendue sur tout son corps, lui donnait l'apparence d'une chose inerte. Cependant son nez, crochu comme un bec de vautour, se dilatait violemment, afin d'aspirer l'air, et ses petits yeux, aux cils collés, brillaient d'un éclat dur et métallique. Il tenait à la main une spatule d'aloès, pour se gratter la peau. (Flaubert 1951*b* : 772-773)

Cette « grosse idole » ébauchée dans la pierre, cette « chose inerte » est destinée, d'une certaine manière, à un processus inverse à celui de Giscon ; celui-ci, qui était un homme âgé mais entier et vigoureux, est contraint à une vieillesse affreuse qui le réifie progressivement ; Hannon, lui, n'est dès l'abord presque plus un homme, il est une chose ; au fil de la narration il est soumis, lui aussi, au processus du vieillir, mais un processus qui cette fois anime ses chairs, sans pour autant les humaniser, il s'animalise plutôt ; et si dans cette première description on évoque déjà le bœuf et le vautour, plus tard il se transforme dans une bête immonde, dans un hippopotame recouvert d'écailles roses :

> [Hannon] était [...] enfoncé dans l'huile de cinnamome dont on avait rempli la vasque [...].
> Il soufflait comme un hippopotame, en roulant ses yeux. L'huile parfumée débordait sous la masse de son corps, et, se collant contre les écailles de sa peau, à la lueur des torches, la faisait paraître rose. (Flaubert 1951*b* : 831-833)

Un peu plus loin, ne trouvant peut-être pas le nom de l'animal à qui il ressemble, Flaubert le compare à une vague « bête farouche », une sorte d'hybride entre l'éléphant et le lion :

> De ses lèvres violacées s'échappait une haleine plus nauséabonde que l'exhalaison d'un cadavre. Deux charbons semblaient brûler à la place de ses yeux, qui n'avaient plus de sourcils ; un amas de peau rugueuse lui pendait sur le front ; ses deux oreilles, en s'écartant de sa tête, commençaient à grandir, et les rides profondes qui formaient des demi-cercles autour de ses narines lui donnaient un aspect étrange et effrayant, l'air d'une bête farouche. Sa voix dénaturée ressemblait à un rugissement. (Flaubert 1951*b* : 833)

Au retour d'Hamilcar, pendant la réunion des Anciens où les destins de Carthage doivent se décider, Hannon paraît encore plus malade et monstrueux :

> Il avait peint avec du fard les ulcères de sa figure. Mais la poudre d'or de ses cheveux lui était tombée sur les épaules, où elle faisait deux plaques brillantes, et ils paraissaient blanchâtres, fins et crépus comme de la laine. Des linges imbibés d'un parfum gras qui dégouttelait sur les dalles, enveloppaient ses mains, et sa maladie sans doute avait considérablement augmenté, car ses yeux disparaissaient sous les plis de ses paupières. Pour voir, il lui fallait se renverser la tête. (Flaubert 1951*b* : 846)

Le narrateur ne le rapproche ici à aucun animal, mais c'est Hamilcar lui-même qui, quelques lignes après cette description, se charge de le comparer au rhinocéros : « Tu fais comme le rhinocéros qui piétine dans sa fiente : tu étales ta sottise ! tais-toi ! » (Flaubert 1951*b* : 847).
Cependant, le temps passe ; les batailles se succèdent aux batailles, les victoires aux échecs, et les fortunes des deux armées restent toujours aussi incertaines ; le vieil Hannon quitte et reprend le commandement, selon les décisions intermittentes de Carthage ; mais sa déchéance physique n'arrête pas de progresser : désormais « son mal, en rongeant ses lèvres et ses narines, avait creusé dans sa face un large trou ; à dix pas, on lui voyait le fond

de sa gorge » (941)[1]. Puis les Barbares arrivent à mettre la main sur lui, peu de temps avant la victoire finale de Carthage, et il est condamné (comme tant d'autres d'ailleurs) à mourir sur la croix :

> Alors le vieux Suffète, comprenant qu'il fallait mourir, pleura.
> Ils arrachèrent ce qui lui restait de vêtements, et l'horreur de sa personne apparut. Des ulcères couvraient cette masse sans nom ; la graisse de ses jambes lui cachait les ongles des pieds ; il pendait à ses doigts comme des lambeaux verdâtres ; et les larmes qui ruisselaient entre les tubercules de ses joues donnaient à son visage quelque chose d'effroyablement triste, ayant l'air d'occuper plus de place que sur un autre visage humain. Son bandeau royal, à demi dénoué, traînait avec ses cheveux blancs dans la poussière.
> Ils crurent n'avoir pas de cordes assez fortes pour le grimper jusqu'au haut de la croix, et ils le clouèrent dessus, avant qu'elle fût dressée, à la mode punique. [...] Il écumait et se tordait comme un monstre marin que l'on égorge sur un rivage. (Flaubert 1951*b* : 1007-1008)

À la fin, de ce monstre marin qui écume et se tord, il ne restera presque plus rien, seulement quelques débris pareils à des fragments d'animaux :

> Au faîte de la plus grande [croix], un large ruban d'or brillait ; il pendait sur l'épaule, le bras manquait de ce côté-là, et Hamilcar eut de la peine à reconnaître Hannon. Ses os spongieux ne tenant pas sous les fiches de fer, des portions de ses membres s'étaient détachées, et il ne restait à la croix que d'informes débris, pareils à ces fragments d'animaux suspendus contre la porte des chasseurs. (Flaubert 1951*b* : 1009)

En quelque sorte – même si, comme l'écrit Théophile Gautier, « jamais l'art n'a rendu une figure plus terriblement repoussante et d'une laideur plus sinistre que celle du suffète Hannon » (1862) –, cette pourriture vivante, avec sa progressive dissolution jusqu'à la disparition finale, représente bien le destin des civilisations disparues et le destin de l'humanité tout entière ainsi que son indubitable appartenance au royaume animal :

> Nous ne sommes pendant notre vie – écrit Flaubert (il a 25 ans) à Louise Colet – que corruptions et putréfactions successives, alternatives, envahissantes l'une sur l'autre. Aujourd'hui on perd une dent, demain un cheveu, une plaie s'ouvre, un abcès se

[1] Selon Victor Brombert (1971 : 78) « le suffète Hannon incarne, si l'on peut dire, [le] thème de la pourriture ».

forme, on vous met des vésicatoires ou on vous pose des sétons. Qu'on ajoute à cela les cors aux pieds, les mauvaises odeurs naturelles, les sécrétions de toute espèce et de toute saveur, ça ne laisse pas que de faire un tableau fort excitant de la personne humaine. (13 décembre 1846)

# 3 ·

## LA COMPLEXITÉ DU VIEILLIR

*« Cette question 'que seras-tu?' jetée devant l'homme est un gouffre ouvert devant lui qui s'avance toujours à mesure qu'il marche »*
(à Ernest Chevalier, 24 avril 1839)

Fixée dans son imaginaire depuis l'enfance, l'idée du vieillir chez Flaubert ne cesse pas d'être présente tout au long de sa vie : c'est une sorte de pensée constante et incontournable qui ne peut ne pas informer la vision de la vie et du destin de l'homme, puisque son processus est inhérent à la nature même de l'humanité, inéluctablement soumise à l'écoulement de « l'infâme rétiaire », le temps. Flaubert n'a que dix-sept ans quand il écrit dans une lettre :

> Mon existence que j'avais rêvée si belle, si poétique, si large, si amoureuse sera comme les autres, monotone, sensée, bête. [...] Ce que le monde a de plus beau, modestement, je me l'étais donné d'avance. Mais tu n'auras comme les autres que de l'ennui pendant ta vie et une tombe après la mort, et la pourriture pour éternité. (à Ernest Chevalier, 24 février 1939)

Certes, on reconnaît dans ces paroles les procédés bien stéréotypés du romantisme flamboyant qui caractérise la première jeunesse de Flaubert ainsi que les œuvres de ses débuts; mais cette réflexion sur la caducité de la nature humaine s'élargit et s'approfondit au fur et à mesure, en assumant toutes les possibles implications métaphysiques et toutes les nuances de la complexité de l'esprit humain confronté à l'agencement de son destin. Il n'a pas encore quinze ans quand il essaie de montrer, dans une œuvre inachevée, le mouvement psychologique de Charles Quint après son abdication,

devenu un pauvre moine malade et vieillissant, qui réfléchit sur la vanité de la vie, de la gloire, du bonheur, sur la progression de la vieillesse et sur sa déréliction :

> Le bonheur, j'y pense encore quelquefois comme à un de ces rêves d'enfance oubliés plus tard, quand par une belle nuit d'été je regarde la campagne à travers les barreaux de ma cellule, plongé dans des rêveries du passé, et là je me reporte sur mon trône [...] et puis je pense à ce que j'étais, à ce que j'ai fait, à ce que j'ai dit dans mes jours de puissance et d'orgueil. Puis j'abaisse un regard sur moi-même, je contemple mes mains sillonnées de cicatrices, je mets la main sur mon cœur, je touche à ma barbe blanche et je me dis : le voilà donc, ce Charles Quint, roi d'Espagne, empereur d'Autriche, la terreur de François Ier, celui dont un bras faisait trembler la France, et l'autre le monde ! Le voilà donc, moine obscur, ignoré dans un couvent ! (Flaubert 2001*o* : 137-138)

Le temps lui-même, d'ailleurs, le temps qui est la cause de la déchéance de l'homme et de sa fin, est représenté dans un conte de 1837 comme un vieillard, pire, comme une horrible « vieille chose à cheveux blancs » :

> Le temps passe vite dans la joie, vite aussi dans les larmes, et ce vieillard court toujours sans perdre haleine.
> Cours vite, marche sans relâche, fauche et abats sans pitié, vieille chose à cheveux blancs ! Marche et cours toujours, traîne ta misère, toi qui es condamné à vivre, et mène-nous bien vite dans la fosse commune, où tu jettes ainsi ce qui barre ton chemin ! (Flaubert 2001*l* : 263)

L'amour surtout est au centre de la réflexion du jeune Flaubert, l'amour soumis lui aussi aux plus horribles transformations du vieillir, qu'il décrit dans *Mémoires d'un fou* :

> Il y a tant d'amour de la vie pour l'homme ! À quatre ans, amour des chevaux [...]. À dix, amour de la petite fille qui joue avec vous, à treize, amour d'une grande femme à la gorge replète [...]. Enfin à quatorze ou à quinze, amour d'une jeune fille qui vient chez vous. [...] Puis à seize amour d'une autre femme jusqu'à vingt-cinq. Puis on aime peut-être la femme avec qui on se mariera. Cinq ans plus tard on aime la danseuse qui fait sauter sa robe de gaze sur ses cuisses charnues. Enfin, à trente-six, amour de la députation, de la spéculation, des honneurs ; à cinquante, amour du dîner du ministre ou de celui du maire ; à soixante, un amour de la fille de joie qui vous appelle à travers les vitres et

> vers laquelle on jette un regard d'impuissance, – un regret vers le passé. (Flaubert 2001*h* : 498)[1]

Le narrateur se présente comme un vieillard qui, à la fin du passage cité, peut affirmer : « j'ai subi tous ces amours » (Flaubert 2001*h* : 498). En réalité, quand il écrit ces pages, Flaubert n'a que seize ans : il a pourtant tracé – quoique par une écriture assez touffue et spontanée, plutôt vague et générique – la vision du vieillir qui restera toujours la sienne. En 1846, il écrit par exemple à Ernest Chevalier : « Comme tout s'en va ! comme tout s'en va ! Les feuilles repoussent aux arbres mais, pour nous, où est le mois de mai qui nous rende les belles fleurs enlevées et les parfums mâles de notre jeunesse ? » (4 juin 1846).
En 1850, à la nouvelle du mariage de ce même correspondant, qui est son plus cher ami d'enfance, il écrit à sa mère, de Constantinople, une lettre chargée de sarcasmes, qui retrace la vie passée, présente et future de son ami, avec les mêmes intentions qui avaient inspiré les *Mémoires d'un fou* :

> Ce brave Ernest ! Le voilà donc marié, établi, et toujours magistrat par-dessus le marché ! Quelle balle de bourgeois et de monsieur ! [...] Lui aussi, il a été artiste, il portait un couteau-poignard et rêvait des plans de drames. Puis ç'a été un étudiant folâtre du quartier latin [...]. Puis il a été reçu docteur. Là le comique du sérieux a commencé [...]. Il est devenu grave [...]. Magistrat, il est réactionnaire ; marié, il sera cocu ; et passant ainsi sa vie entre sa femelle, ses enfants et les turpitudes de son métier, voilà un gaillard qui aura accompli en lui toutes les conditions de l'humanité. (15 décembre 1850)

Trois ans plus tard il écrit à Louise Colet :

> Les sentimentalités des vieux [...] n'ont d'autre cause que la mine rechignée de la putain, à leur aspect. – Tu crois qu'ils cherchent l'amour ? Nenni, ils évitent seulement une humiliation, et tâchent de faire fuir loin d'eux la preuve évidente de leur vieillesse ou de leur laideur. (28 octobre 1853)

En 1857 il écrit à Mlle Leroyer de Chantepie :

> J'ai [...] beaucoup aimé dans ma vie et on ne m'a jamais trahi ; je n'ai à importuner la Providence d'aucune plainte. Mais les cho-

[1] En réalité le statut du narrateur est très incertain ; des fois il s'attribue « la moquerie du vieillard », des fois il semble oublier sa vieillesse supposée, par exemple quand il avoue : « je voudrais être vieux, avoir des cheveux blancs » (Flaubert 2001*h* : 514).

> ses se sont usées d'elles-mêmes. [...] À présent je fais comme les choses. Je vais chaque jour me détériorant, et la confiance en moi [...], le sentiment d'une force vague et immense que l'on respire avec l'air, tout cela décline peu à peu. C'est ce soir que je prends 36 ans. (12 décembre 1857)

« Les choses se sont usées d'elles-mêmes. [...] à présent je fais comme les choses »: dans cette courte et simple phrase se concentre toute la vision de Flaubert sur le vieillir ; elle exprime le sens d'une fatalité absolue, mais en même temps une attitude sereine de compréhension, sinon d'acceptation d'un parcours inéluctable. C'est qu'à cette date Flaubert a désormais élaboré à fond la complexité du vieillir, comme le prouvent par exemple deux réflexions proposées dans la première *Éducation sentimentale*, écrite entre 1843 et 1845. La première concerne l'usure de l'amour, la transformation de la passion en penchant d'amitié et d'habitude, ainsi que son acheminement vers la décrépitude :

> Ce qu'il en vint à sentir pour son ancienne maîtresse (qui était toujours sa maîtresse, mais plus la même cependant) ne fut plus qu'un tendre penchant d'amitié et d'habitude, pareil à celui que nous avons pour nos vieilles connaissances et nos vieux meubles. Quand on a vécu longtemps ensemble, que l'on s'est vus jeunes et que l'on se voit vieux, on n'observe pas chaque jour chaque parcelle du beau sentiment d'autrefois qui se dégrade et tombe en ruines, non plus que le velours qui se râpe, la soie qui se fane, les rides qui se forment ; l'on vieillit ensemble presque d'accord, sans s'en douter, sans le voir ni s'en apercevoir, et l'on arrive ainsi à la plus douce et à la plus complète des décrépitudes. (Flaubert 2001*h* :1010)

Plus qu'une réflexion, cette page se veut une simple constatation sur l'usure que provoque le temps, aussi bien sur les choses que sur les hommes et leurs sentiments : tout vieillit, le velours qui se râpe, le visage qui se ride, le sentiment qui s'use, selon un rythme lent, presque inaperçu mais inexorable, devant lequel il ne reste qu'à s'incliner.
Également calme et pondérée est la page concernant les différentes étapes de la vie et les retombées du vieillir sur le sentiment de l'amitié :

> Deux choses arrivent : ou l'homme s'absorbe dans la société, en prend les idées et les passions, et disparaît alors dans la couleur commune ; ou bien il se replie sur lui-même, en lui-même, et rien ne sort plus. Des différences profondes s'établissent entre lui et ses semblables. [...] C'est pour cela qu'on voit tant d'amitiés

> chez les enfants, que l'on en rencontre déjà moins dans la jeunesse, presque pas chez les hommes mûrs, point du tout entre les vieillards. (Flaubert 2001*h* : 1047)

Ce que désormais Flaubert a définitivement mis au clair dans ces pages, c'est que le processus du vieillir n'investit pas seulement le moment de la vieillesse, mais la vie entière de l'homme, depuis ses commencements, sans jamais s'interrompre ; de sorte que le vieillir constitue une condition fondamentale, peut-être la condition la plus vraie, de chaque étape de la vie.

## 3.1. vieillir quand on est jeune

> *« Les nœuds les plus solidement faits se dénouent d'eux-mêmes parce que la corde s'use. Tout s'en va »*
>
> (à Louise Colet, 2 septembre 1846)

Nous avons pu établir dans les pages précédentes l'intérêt très vif et inusité de Flaubert, depuis ses premières tentatives d'écriture, pour la vieillesse et le vieillir, aussi bien pour ce qu'ils présentent de tragique et de lugubre que pour leurs aspects grotesques ou réjouissants ; davantage : loin de se borner aux progressives dégradations biologiques que provoque le vieillir, nous verrons qu'il prend en compte toutes les nuances de ses répercussions psychologiques.

Par ailleurs, nous venons de constater que pour Flaubert le vieillir est perçu avant tout comme un processus et non comme un aboutissement ; il s'agit d'un processus essentiel de la condition humaine, inhérent à toute son étendue, qui concerne donc tous les âges, selon une rigoureuse perspective diachronique. C'est pourquoi dans ses ouvrages on repère des réflexions, des analyses et des représentations du vieillir non seulement dans la vieillesse, mais aussi à l'âge mûr et dans la jeunesse : chez Flaubert, le parcours du vieillir se manifeste déjà quand on est jeune.

Il y a une idée qu'il répète souvent dans ses premières œuvres : « le chagrin change un homme plus vite que des siècles entiers » (Flaubert 2001*e* : 74). Ainsi, dans *La peste à Florence*, conte d'un romantisme effréné écrit en 1836, à quinze ans, Garcia – le fils de Cosme II de Médicis qui souffre d'une envie dévastatrice envers son frère – lui dit avant de le tuer : « il y a des jours qui laissent le soir plus d'une ride au front ! » (Flaubert 2001*k* : 153) ; et nous retrouvons la même idée dans deux contes de 1837, qui anticipent

d'une certaine manière les deux bonshommes de la lettre de 1852 que j'ai déjà évoquée, celui « épris de gueulades et de lyrisme », celui qui « fouille et creuse le vrai tant qu'il peut » : il s'agit d'abord du conte fantastique *Rêve d'enfer*, où la belle bergère Julietta tombe éperdument amoureuse du duc d'Almaroës, une variante de l'homme fatal, ténébreux et maudit, condamné à vivre éternellement, sans âme et sans connaître d'autre sentiment que l'ennui. Or, Julietta attend pendant quatre ans sur la falaise l'arrivée du duc ; et le jeune Flaubert, pour expliquer la souffrance de la fille, construit l'image d'une jeune-vieille :

> Ses cheveux étaient blancs, ses habits déchirés… […] Ses mains étaient crevassées par le froid […]. Et puis elle était pâle, amaigrie, avait les yeux creux et ternes, que vivifiaient encore un rayon d'amour […]. Sa bouche était entrouverte et comme contractée par un mouvement des lèvres involontaire et convulsif. (Flaubert 2001*n* : 236-237)

En effet, explique le narrateur, « le malheur vieillit… il est comme le temps, il court vite, il pèse lourd et il frappe fort […]. Les cheveux se blanchissent en une nuit » (Flaubert 2001*n* : 236).

L'autre conte de la même année est *Passion et vertu*, dans lequel la critique a toujours reconnu une sorte d'antécédent lointain de *Madame Bovary*[2]. Ici aussi il s'agit du vieillissement d'une jeune femme amoureuse et abandonnée ; et si le réalisme du contexte exige que cette vieillesse soudaine ne soit qu'une impression du personnage, les enjeux textuels et les paroles pour la dire sont à peu près les mêmes : « Et puis elle fut effrayée de la longueur du temps, elle crut avoir vécu un siècle et être devenue vieille et avoir les cheveux blancs, tant le chagrin vous ronge, car il est des jours qui vous vieillissent comme des ans, des pensées qui font bien des rides » (Flaubert 2001*j* : 291).

Il semble donc que, pour le jeune Flaubert, l'amour malheureux puisse provoquer une vieillesse précoce, ce qui est vrai, d'ailleurs, non seulement pour l'amour, mais aussi pour toute passion violente ; le protagoniste de *Bibliomanie*, conte de 1836 que l'auteur place sous la tutelle d'Hoffmann, est dévoré par la passion des livres à ce point que, pour les posséder, il est disposé au crime ; et cette passion brûlante fait de lui un satanique jeune-vieux : « C'était Giacomo le libraire ; il avait trente ans, et il passait déjà pour vieux et usé. Sa taille était haute, mais courbée comme celle d'un vieillard ; ses cheveux étaient longs, mais blancs ; ses mains étaient fortes et nerveuses mais desséchées et couvertes de rides » (Flaubert 2001*a* : 161).

Encore, il y a des passions rentrées, des passions vagues et orageuses qui

[2] Cfr. par exemple Lucette Czyba (1983 : 39).

n'ont pas un objet bien défini mais qui consument l'âme et le cœur de jeunes hommes malheureux : ils désirent d'une manière extrême, sans même savoir ce qu'ils désirent au juste, et ils vieillissent prématurément sans jamais arriver à étancher leur soif d'infini. Tel est le cas de Djalioh, le protagoniste de *Quidquid volueris* (1837) :

> Sa jeunesse était fraîche et pure ; il avait dix-sept ans ou plutôt soixante, cent et des siècles entiers, tant il était vieux et cassé, usé et battu par tous les vents du cœur, par tous les orages de l'âme.
> Il avait vécu longtemps, bien longtemps, [...] il avait vécu et grandi de l'âme, il était déjà vieux par le cœur.
> Pourtant ses affections ne s'étaient tournées sur personne, car il avait en lui un chaos des sentiments les plus étranges, des sensations les plus étranges. (Flaubert 2001*l* : 250)

Une situation analogue concerne le *je* autodiégétique des *Mémoires d'un fou* (1838), qui avoue : « Jeune j'étais vieux, mon cœur avait des rides et en voyant des vieillards encore vifs, pleins d'enthousiasmes et de croyances, je riais amèrement sur moi-même, si jeune, si désabusé de la vie, de l'amour, de la gloire, de Dieu, de tout ce qui est, de tout ce qui peut être » (Flaubert 2001*h* : 471).
Enfin, ce même état d'âme désespéré et cynique, cette même vieillesse désabusée et amère d'un homme jeune mais enfoncé dans le dégoût de la vie, sont minutieusement analysés par le protagoniste-narrateur de *Novembre* (1842), œuvre d'une beauté considérable qui clôt la période romantique de Flaubert :

> J'ai savouré longtemps ma vie perdue ; je me suis dit avec joie que ma jeunesse était passée, car c'est une joie de sentir le froid vous venir au cœur, et de pouvoir dire, le tâtant de la main comme un foyer qui fume encore : il ne brûle plus. J'ai repassé lentement dans toutes les choses de ma vie, idées, passions, jours d'emportements, jours de deuil, battements d'espoir, déchirements d'angoisse. J'ai tout revu, comme un homme qui visite les catacombes et qui regarde lentement, des deux côtés, des morts rangés après des morts. À compter les années cependant, il n'y a pas longtemps que je suis né, mais j'ai à moi des souvenirs nombreux dont je me sens accablé, comme le sont les vieillards de tous les jours qu'ils ont vécus ; il me semble quelquefois que j'ai duré pendant des siècles et que mon être renferme les débris de mille existences passées. (Flaubert, 2001*i* : 760)

Cette longue citation prouve d'une part la grande qualité atteinte désormais par l'écriture de Flaubert, et d'autre part la permanence du motif du vieillissement prématuré de jeunes personnes affligées par des désirs immenses,

en même temps indéterminés et inassouvissables. Et dans ces pages, si émouvantes au fond, nous reconnaissons la marque autobiographique que le jeune Flaubert y a laissée ; et certaines de ses lettres nous remontent à la mémoire ; comme celle-ci par exemple, écrite à Louise Colet en 1846 (il vient de prendre vingt-cinq ans) :

> J'ai passé l'âge où l'on aime comme tu voudrais [...]. Sous mon enveloppe de jeunesse gît une vieillesse singulière. Qu'est-ce donc qui m'a fait si vieux au sortir du berceau, et si dégoûté du bonheur avant même d'y avoir bu ? Tout ce qui est de la vie me répugne, tout ce qui m'entraîne et m'y replonge m'épouvante. [...] J'ai en moi, au fond de moi, un embêtement radical, intime, acre et incessant qui m'empêche de rien goûter et qui me remplit l'âme à la faire crever. (20 décembre 1846)

Une dizaine d'années plus tard, en 1857, il explique cette structure psychologique qui est la sienne à Mlle Leroyer de Chantepie :

> [Ma jeunesse] a été fort belle *intérieurement*. J'avais des enthousiasmes que je ne retrouve plus, hélas ! [...] Une grande confiance en moi, des bonds d'âme superbes, quelque chose d'impétueux dans toute la personne. Je rêvais l'amour, la gloire, le Beau. J'avais le cœur large comme le monde et j'aspirais tous les vents du ciel. Et puis, peu à peu, je me suis racorni, usé, flétri. Ah ! je n'accuse personne que moi-même ! Je me suis abîmé dans des gymnastiques sentimentales insensées. J'ai pris plaisir à combattre mes sens et à me torturer le cœur. J'ai repoussé les ivresses humaines qui s'offraient. [...] Voilà pourquoi je me trouve à trente-six ans si vide et parfois si fatigué ! (30 mars 1857)

Le ton somme toute résigné et réfléchi de cette lettre prouve que Flaubert a désormais fait le tour de sa propre structure psychologique, qu'il sait maîtriser calmement ; cependant il n'oubliera pas (il n'oublie jamais rien d'ailleurs) les particulières connotations du vieillir quand on est jeune, qu'il avait si bien envisagées dans ses premières tentatives littéraires ; et nous retrouverons dans quelques-uns de ses chefs-d'œuvre cette même donnée, représentée avec une prodigieuse force de suggestion ou avec une profondeur psychologique indépassable : je pense plus spécialement à saint Julien et à Emma Bovary.

Dans *La Légende de saint Julien l'Hospitalier* Flaubert déploie tout son amour pour le merveilleux chrétien et pour les atmosphères d'un Moyen-Âge magique et légendaire, qui le distraient des malheurs angoissants et douloureux qui ont frappé ses dernières années ; et il s'amuse à entrer en compétition avec l'art du vitrail, en s'exerçant à le dépasser par une écriture d'une

perfection absolue, qui crée à son tour un joyau resplendissant de lumières et d'enchantement.

Julien, héros légendaire au gré d'une Providence énigmatique et insondable, connaît dans les deux premières parties du conte une enfance choyée et heureuse, ensuite une jeunesse d'abord insouciante puis audacieuse et comblée, menacées toutefois l'une et l'autre par une cruauté inexplicable et la prophétie atroce du cerf noir dont il a exterminé la famille : « Un jour, cœur féroce, tu assassineras ton père et ta mère ! » (Flaubert 1952*d* : 632). L'horreur qu'il ressent pour une telle éventualité, sa fuite du château natal et l'éloignement extrême de ses parents ne pourront rien contre la fatalité providentielle : jeune prince riche et heureux – quoique souffrant de mélancolie à cause d'un vague pressentiment pénible et apparemment injustifié – Julien finira, dans un moment de fureur et sans savoir qui il est en train de tuer, par accomplir la prophétie inéluctable. C'est alors que commence la troisième partie du conte qui narre toute l'horreur de Julien pour son forfait abominable, sa vie de mendiant à la recherche d'une expiation impossible, ses errances dans un monde où il se sent un monstre qui ne peut qu'être exclu du commerce des hommes ; et il est tellement exécrable à ses propres yeux qu'il finit par tomber dans le péché de la désespérance.

Or, dans l'écriture du conte, Flaubert respecte les procédés propres de la légende en n'employant jamais de déterminants temporels définis, auxquels il préfère de rares indications vagues (un jour, un soir, peu de temps après, souvent, bientôt…). Toujours est-il que la première partie qui raconte l'enfance de Julien occupe onze pages (dans l'édition de la Pléiade), la deuxième qui raconte la glorieuse jeunesse du cavalier combattant contre toutes les injustices, ses entreprises héroïques et son mariage heureux avec la fille de l'empereur d'Occitanie, jusqu'au parricide, en occupe à peu près neuf ; la narration de son errance douloureuse, avant son chemin vers la sainteté, n'occupe qu'une page et demie. De sorte que le lecteur a la conviction que Julien est encore jeune quand il décide enfin de se suicider ; et voici la page inouïe qui explique son renoncement à se tuer :

> Le temps n'apaisa pas sa souffrance. Elle devenait intolérable. Il résolut de mourir.
>
> Et un jour qu'il se trouvait au bord d'une fontaine, comme il se penchait dessus pour juger de la profondeur de l'eau, il vit paraître en face de lui un vieillard tout décharné, à barbe blanche et d'un aspect si lamentable qu'il lui fut impossible de retenir ses pleurs. L'autre aussi pleurait. Sans reconnaître son image, Julien se rappelait confusément une figure ressemblant à celle-là. Il poussa un cri : c'était son père ; et il ne pensa plus à se tuer. (Flaubert 1952*d* : 644)

Dans cette image bouleversante, qui cache derrière la surface d'une écriture élégante, volontairement simple et presque dépouillée, des sous-entendus psychologiques d'une affolante complexité (l'identification au père et l'aliénation de Julien qui n'est pas capable de reconnaître son image…), nous retrouvons représentée dans toute sa gravité et dans toute sa profondeur, l'idée du jeune Flaubert que le malheur fait vieillir, qu'« il est des jours qui vous vieillissent comme des ans » (Flaubert 2001*j* : 291).

À Emma Bovary Flaubert réserve plutôt l'autre expérience du vieillissement dans la jeunesse, celle d'un ennui démesuré, d'un désenchantement amer après des désirs passionnels et furieux d'infini, bref l'expérience des jeunes héros de *Quidquid volueris*, des *Mémoires d'un fou*, de *Novembre* qui – comme nous l'avons remarqué – sont des avatars de l'auteur lui-même. Emma est comme eux ; ou bien elle croit être comme eux, c'est-à-dire comme nombre de héros et d'héroïnes romantiques qu'elle a rencontrés le long de ses lectures. Et s'il est vrai qu'elle est une jeune femme pleine de défauts et bien limitée – « une femme de fausse poésie et de faux sentiments », dit Flaubert (à Mlle Leroyer de Chantepie, 30 mars 1857) –, elle a cependant la même configuration psychologique des héros-narrateurs des œuvres de jeunesse ; avec toutefois trois différences fondamentales : l'une concerne sa bien plus vaste évolution dans le temps ; la deuxième – qui en dépend – touche à son approfondissement très articulé ; la troisième enfin marque l'énorme distance que Flaubert a acquise par rapport à ses premières œuvres : là il y avait une consonance totale entre l'écrivain et ses héros ; dans *Madame Bovary* au contraire l'écart entre le narrateur et le personnage est définitivement démarqué, de manière que le personnage est vu de l'extérieur et à travers l'entremise d'une distanciation considérable.

Mais examinons de près le fonctionnement du texte par rapport à la structure psychologique d'Emma Bovary : « Quand Charles vint aux Bertaux pour la première fois, – lit-on vers la fin du chapitre VI de la première partie, qui est la célèbre analepse sur l'enfance et l'adolescence d'Emma – elle se considérait comme fort désillusionnée, n'ayant plus rien à apprendre, ne devant plus rien sentir » (Flaubert 1951*a* : 361). Toute l'ironie, toute la distanciation du narrateur se concentre dans ce verbe, « elle se considérait »: elle se considérait désillusionnée, c'est-à-dire plongée dans cet état d'âme amer et irréversiblement blasé des héros de *Novembre* et des *Mémoires d'un fou* ; mais chez elle ce n'est qu'une impression subjective qui fait un peu sourire, c'est une attitude, une pose que se donne la jeune fille à l'instar de ses lectures, tout de suite après démentie par une illusion opposée mais également superficielle et imitée : « Mais l'anxiété d'un état nouveau […] avait suffi à lui faire croire qu'elle possédait enfin cette passion merveilleuse qui jusqu'alors s'était tenue comme un grand oiseau au plumage rose planant dans la splendeur des ciels poétiques » (*Ibidem*). Il n'y a aucun commen-

taire du narrateur, et d'ailleurs la virtuosité stylistique de l'écrivain le rend parfaitement inutile : car l'expression « avait suffi à lui faire croire » contient déjà en elle-même un lourd jugement sur la superficialité d'Emma ; également, l'image de la passion en oiseau rose, dictée par le point de vue du personnage, en prouve toute la niaiserie sentimentale. Cependant – au-delà de cette distanciation – le mouvement constant de l'esprit d'Emma est déjà parfaitement esquissé : une soif toujours inassouvie de passions absolues d'une part, et d'autre part, le désenchantement amer qui suit chaque déception, chaque illusion perdue. Aussi suivra-t-elle incessamment ce mouvement ondulatoire, mais à chaque fois en descendant d'un pas vers son enfer, vers un abîme qui finira par l'engloutir. Le parcours d'Emma se configure comme une spirale descendante ; à chaque anneau franchi, l'illusion sera de plus en plus extrême, l'amertume désespérée de plus en plus profonde : ainsi rejoindra-t-elle, à la fin du parcours, les jeunes-vieux des premières œuvres de Flaubert.

Suivons ensemble, par grandes étapes, le parcours d'Emma et son vieillir. À peine mariée, elle se rend compte qu'elle a commis une faute irréparable, et son mépris pour Charles se fixe une fois pour toutes, ainsi que le regret pour son passé de jeune fille :

> La conversation de Charles était plate comme un trottoir de rue, et les idées de tout le monde y défilaient dans leur costume ordinaire, sans exciter d'émotion, de rire ou de rêverie. [...] Il n'enseignait rien, celui-là, ne savait rien, ne souhaitait rien. Il la croyait heureuse ; et elle lui en voulait de ce calme si bien assis, de cette pesanteur sereine. [...]
> Mais elle, sa vie était froide comme un grenier dont la lucarne est au nord, et l'ennui, araignée silencieuse, filait sa toile dans l'ombre à tous les coins de son cœur. Elle se rappelait les jours de distribution de prix, où elle montait sur l'estrade pour aller chercher ses petites couronnes. [...] Comme c'était loin tout cela ! comme c'était loin ! (Flaubert 1951*a* : 362, 366)

Ensuite, au bal de la Vaubyessard, Emma acquière la certitude qu'une autre vie est possible, une vie où toutes ses idées de bonheur se trouvent réalisées. Certes, ce n'est qu'une illusion de plus, et le lecteur comprend bien que le regard de la jeune femme est faussé par ses préjugés favorables ; mais elle en souffre d'autant plus qu'elle croit avoir vu de ses propres yeux une réalité objective, si magnifique qu'elle rend par comparaison sa vie quotidienne intolérable au point qu'Emma en devient malade :

> Elle époussetait son étagère, se regardait dans sa glace, prenait un livre, puis, rêvant entre les lignes, le laissait tomber sur ses

> genoux. Elle avait envie de faire des voyages ou de retourner vivre à son couvent. Elle souhaitait à la fois mourir et habiter Paris. [...]
> Mais, pour elle, rien n'arrivait, Dieu l'avait voulu ! L'avenir était un corridor tout noir, et qui avait au fond sa porte bien fermée.
> Elle abandonna la musique [...]. Elle laissa dans l'armoire ses cartons à dessin et la tapisserie. À quoi bon ? à quoi bon ? La couture l'irritait.
> – J'ai tout lu, se disait-elle.
> Et elle restait à faire rougir les pincettes, ou regardant la pluie tomber. [...]
> Est-ce que cette misère durerait toujours ? est-ce qu'elle n'en sortirait pas ? Elle valait bien cependant toutes celles qui vivaient heureuses ! Elle avait vu des duchesses à la Vaubyessard qui avaient la taille plus lourde et les façons plus communes, et elle exécrait l'injustice de Dieu ; elle s'appuyait la tête au mur pour pleurer [...].
> Elle pâlissait et avait des battements de cœur. [...] En de certains jours, elle bavardait avec une abondance fébrile ; à ces exaltations succédaient tout à coup des torpeurs ou elle restait sans parler, sans bouger. (Flaubert 1951*a* : 380, 382-383, 386)

Puis le déménagement à Yonville rajeunit Emma, elle guérit tout à fait, dans un vague espoir qui lui vient, sans qu'elle s'en rende compte, de la rencontre avec Léon ; mais sa décision de jouer le rôle de la madone intouchable et la faiblesse du jeune homme interdisant une issue à leurs sentiments réciproques, elle retombe dans ses envies confuses, dans ses désirs indéterminés et contradictoires, mais de plus en plus vastes et douloureux :

> Alors les appétits de la chair, les convoitises d'argent et les mélancolies de la passion, tout se confondit dans une même souffrance [...].
> La médiocrité domestique la poussait à des fantaisies luxueuses, la tendresse matrimoniale en des désirs adultères [...]. Elle s'étonnait parfois des conjectures atroces qui lui arrivaient à la pensée ; et il fallait continuer à sourire, s'entendre répéter qu'elle était heureuse, faire semblant de l'être, le laisser croire !
> Elle avait des dégoûts, cependant de cette hypocrisie. Des tentations la prenaient de s'enfuir avec Léon [...] mais aussitôt il s'ouvrait dans son âme un gouffre vague, plein d'obscurité. (Flaubert 1951*a* : 423-424)

On le voit : Emma n'est plus la jeune fille à peine sortie du couvent avec ses rêveries sentimentales toutes coloriées d'azur et de rose. Les appétits de la chair, les désires adultères, les conjectures atroces sont désormais ressen-

ties et nommés ouvertement : et pourtant Emma ne connaît rien encore de ce qu'elle rêve et de ce qu'elle désire.
Puis, après le départ de Léon, c'est la retombée dans un état de prostration et d'ennui malade :

> Comme au retour de la Vaubyessard [...], elle avait une mélancolie morne, un désespoir engourdi [...].
> Mais, comme l'ouragan soufflait toujours, et que la passion se consuma jusqu'aux cendres, et qu'aucun secours ne vint, qu'aucun soleil ne parut, il fut de tous côtés nuit complète, et elle demeura perdue dans un froid terrible qui la traversait.
> Alors les mauvais jours de Tostes recommencèrent. Elle s'estimait à présent beaucoup plus malheureuse ; car elle avait l'expérience du chagrin, avec la certitude qu'il ne finirait pas. (Flaubert 1951*a* : 437-438)

C'est à ce moment de son parcours que pour Emma commence explicitement le processus du vieillir, et ceci est perçu aussi bien par le regard des autres (il s'agit dans ce cas des bourgeoises d'Yonville, toujours en train de l'épier) que par son propre regard, avec une de ces transitions dans lesquelles on ne sait pas au juste où finit la pensée d'un personnage, où commence celle du narrateur ou d'un autre personnage :

> Malgré ses airs évaporés (c'était le mot des bourgeoises d'Yonville), Emma pourtant ne paraissait pas joyeuse, et, d'habitude, elle gardait aux coins de la bouche cette immobile contraction qui plisse la figure des vieilles filles et celle des ambitieux déchus. Elle était pâle partout, blanche comme du linge ; la peau du nez se tirait vers les narines, ses yeux vous regardaient d'une manière vague. Pour s'être découverte trois cheveux gris sur les tempes, elle parla beaucoup de sa vieillesse. (Flaubert 1951*a* : 439)

Dans ce passage à focalisation multiple, qui mêle le point de vue des gens d'Yonville à celui probable de Charles, du narrateur et d'Emma elle-même, Flaubert offre l'un des plus beaux exemples du mélange inextricable entre l'aspect physique (la contraction de la bouche, la peau du nez tirée, le regard vague) et l'aspect psychologique qui provoque et manifeste le vieillir. Pourtant Emma est encore bien jeune, elle n'a pas encore rencontré Rodolphe. Mais voici qu'enfin – comme le dit le texte – « ils arrivèrent, en effet, ces fameux Comices ! » (Flaubert 1951*a* : 445) : alors, la vie d'Emma change du tout au tout ; elle connaît (ou croit connaître) l'expérience de la passion absolue tant rêvée, tant désirée : son corps et son âme se trouvent transformés (« transfigurés », selon l'expression du texte) par une exaltation immense dans laquelle elle se plonge tout entière, dans l'assurance confiante de

posséder enfin et pour toujours le bonheur dont le manque l'avait tant fait souffrir, dont la privation l'avait vieillie : « on entre à plein dans une phase heureuse – écrit Alain de Lattre (1980 : 25) – où la réalité, le rêve semblent se concilier » :

> En s'apercevant dans la glace, elle s'étonna de son visage. Jamais elle n'avait eu les yeux si grands, si noirs, ni d'une telle profondeur. Quelque chose de subtil épandu sur sa personne la transfigurait. [...]
> Elle allait donc posséder enfin ces joies de l'amour, cette fièvre du bonheur dont elle avait désespéré. Elle entrait dans quelque chose de merveilleux où tout serait passion, extase, délire ; une immensité bleuâtre l'entourait, les sommets du sentiment étincelaient dans sa pensée. (Flaubert 1951*a* : 473)

« Elle réalisait la longue rêverie de sa jeunesse », dit le texte tout de suite après le passage que j'ai cité ; mais cette réalisation n'est à son tour qu'une longue rêverie, où rayonnent tous les mots lumineux signifiant les valeurs que le romantisme avait mises aux premières places de l'échelle axiologique, 'amour', 'bonheur', 'passion', 'extase', 'délire' ; cependant, le long de cette rêverie, un indice est présent, comme une sorte de mise en garde pour le lecteur : le futur hypothétique des deux verbes, « elle 'allait posséder' ces joies de l'amour », « tout 'serait' passion, extase, délire » ; bientôt, l'illusion dans laquelle Emma s'est jetée à corps perdu laisse entrevoir l'inconsistance de son rêve ; dans le monde réel le désir et l'expérience vécue ne coïncident guère et Rodolphe, avec son « bon sens bourgeois » (Flaubert 1951*a* : 481) et « son tempérament brutal » (444) est là pour en témoigner :

> Il n'avait plus, comme autrefois, de ces mots si doux qui la faisait pleurer, ni de ces véhémentes caresses qui la rendaient folle ; si bien que leur grand amour, où elle vivait plongée, parut se diminuer sous elle, comme l'eau d'un fleuve qui s'absorberait dans son lit, et elle aperçut la vase. Elle n'y voulut pas croire ; elle redoubla de tendresse ; et Rodolphe, de moins en moins, cacha son indifférence. (Flaubert 1951*a* : 481)

La vraie déchéance d'Emma commence à ce moment ; « elle n'y voulut pas croire », dit le texte et pourtant « au bout de six mois [...] ils se trouvaient l'un vis-à-vis de l'autre, comme deux mariés qui entretiennent tranquillement une flamme domestique » (Flaubert 1951*a* : 481).
C'est ici que se dévoilent toute la « bêtise » et toute la grandeur d'Emma Bovary. Sa grandeur est prouvée par la longue rêverie-réflexion à laquelle elle s'abandonne après avoir reçu une lettre, très tendre et très affectueuse de son père :

> Elle crut presque apercevoir son père se courbant vers l'âtre pour saisir les pincettes. Comme il y avait longtemps qu'elle n'était plus auprès de lui, sur l'escabeau, dans la cheminée [...] !... Elle se rappela des soirs d'été tout pleins de soleil. [...] Il y avait sous sa fenêtre une ruche à miel, et quelquefois les abeilles, tournoyant dans la lumière, frappaient contre les carreaux comme des balles d'or rebondissantes. Quel bonheur dans ce temps-là ! quelle liberté ! quel espoir ! quelle abondance d'illusions ! Il n'en restait plus maintenant ! Elle en avait dépensé à toutes les aventures de son âme, par toutes les conditions successives, dans la virginité, dans le mariage et dans l'amour ; – les perdant ainsi continuellement le long de sa vie, comme un voyageur qui laisse quelque chose de sa richesse à toutes les auberges de la route.
> Mais qui donc la rendait si malheureuse ? où était la catastrophe extraordinaire qui l'avait bouleversée ? Et elle releva la tête, regardant autour d'elle, comme pour chercher la cause de ce qui la faisait souffrir. (Flaubert 1951*a* : 482-483)

Nous voyons s'étaler dans cette page la même complexion psychologique des héros jeunes-vieux de Flaubert, et de Flaubert lui-même. La capacité de se replonger dans le passé, non seulement à travers un simple et vague souvenir, mais en le revivant comme dans une réalité concrète, riche en sensations minutieusement ressenties, constitue l'une des mouvances psychologiques les plus voyantes de Flaubert, l'une des capacités fondamentales de son esprit, qui lui consent d'avoir des visions, d'entrer dans des réalités autres que celle du moment présent, d'y entrer en disposant d'une perception sensorielle, ce qui donne corps aux plus belles pages de ses œuvres. Emma, dans cette page, jouit de ces visions privilégiées, moments de grâce qui tout naturellement laissent surgir les réflexions les plus pénétrantes, qui engagent au bilan de toute une vie ; et le bilan d'Emma est aussi intense que les bilans des héros des œuvres de jeunesse, que celui de Jules-Flaubert à la fin de la première *Éducation sentimentale* : un bilan en même temps amer, lucide, féroce, ne laissant d'autre issue que le changement radical.
C'est à ce changement exigé par son esprit qu'Emma n'est pas capable de se soumettre. Elle a bien vu pourtant qu'il ne reste plus d'illusions ; elle a bien compris – elle qui ne cherchait pas une simple aventure dans l'adultère mais la passion absolue – qu'une telle passion n'existe pas. Mais elle ne peut pas accomplir le pas suivant, qui pourtant la guiderait vers sa délivrance ; sa « bêtise » consiste en ce renoncement, ou plutôt en son refus d'aller jusqu'au bout : elle relève la tête, elle cherche autour d'elle, elle voit autre chose, elle regarde ailleurs ; comme l'écrit Alain de Lattre (1980 : 16, 18), « elle a le regard détourné [...]. Emma ne veut pas voir et, quand elle voit, ne voit pas ce qu'elle voit ».

Incapable de renoncer à ses rêves – tout en sachant qu'ils ne sont qu'illusion – Emma refoule son moment de lucidité et choisit de s'enfermer dans son inintelligence, dans la répétition des mêmes démarches, des mêmes recherches, signe incontestable de son vieillir.
C'est ainsi qu'après la déception irritée que provoque Charles par l'échec de l'opération du pied-bot, Emma se jette à nouveau dans les bras de Rodolphe et celui-ci peut s'abandonner sans réticences aux plaisirs de la chair en exerçant sur Emma sa faculté de corruption : « Rodolphe aperçut en cet amour d'autres jouissances à exploiter. Il jugea toute pudeur incommode. Il la traita sans façon. Il en fit quelque chose de souple et de corrompu » (Flaubert 1951*a* : 500). Emma accepte passivement de s'abandonner à cette « béatitude qui l'engourdissait », elle laisse « son âme [s'enfoncer] en cette ivresse et s'y [noyer] » (*Ibidem*) ; et son aspect physique change en conséquence :

> Par l'effet seul de ses habitudes amoureuses, madame Bovary changea d'allures. Ses regards devinrent plus hardis, ses discours plus libres. [...]
> Jamais [elle] ne fut aussi belle qu'à cette époque ; elle avait cette indéfinissable beauté qui résulte de la joie, de l'enthousiasme, du succès, et qui n'est que l'harmonie du tempérament avec les circonstances. [...] Ses paupières semblaient taillées exprès pour ses longs regards amoureux où la prunelle se perdait, tandis qu'un souffle fort écartait ses narines minces et relevait le coin charnu de ses lèvres [...]. On eût dit qu'un artiste habile en corruption avait disposé sur sa nuque la torsade de ses cheveux : ils s'enroulaient en une masse lourde, négligemment, et selon les hasards de l'adultère, qui les dénouait tous les jours. (Flaubert 1951*a* : 500, 503)

Vieille, Emma Bovary ? Tout au contraire : nous sommes en présence du portrait d'une femme magnifique qui « s'épanou[it] enfin dans la plénitude de sa nature » (503) ; mais quel écart entre cette femme sensuelle, corrompue, à la chair triomphante, et la jeune fille fraîche et rêveuse des Bertaux ! D'ailleurs, si elle est au sommet d'une sorte de plénitude éclatante, Emma est loin de s'en contenter ; c'est encore la passion absolue qu'avec entêtement elle rêve de vivre : elle a trop peur de rencontrer encore sur son chemin l'ennui d'un amour banal, et elle veut fuir avec Rodolphe vers un ailleurs vague et merveilleux, qui seul garantirait un inépuisable bonheur. Et ce sera, inévitablement, le choc brutal contre le mur de la hideuse réalité : l'abandon de Rodolphe, la longue et morne maladie d'Emma.
Qui pourrait reconnaître la femme splendide, effrontée, magnifique dont nous venons de relire le portrait dans la valétudinaire affaiblie, engourdie, confinée entre le lit et le fauteuil qu'est devenue Emma, après Rodolphe ? Mais encore une fois elle détourne le regard, refuse la réalité, se blottit dans

un rêve mystique tout plein de sainteté, enjeu de compensation bientôt délaissé grâce aux fastes de l'opéra et au pathétique de *Lucie de Lammermoor*. Pourtant, juste pendant le spectacle si attachant pour elle, Emma connaît un deuxième moment privilégié de vision-conscience analogue à celui qu'elle avait expérimenté après la première crise de son rapport avec Rodolphe :

> Emma rêvait au jour de son mariage ; et elle se revoyait là-bas, au milieu des blés, sur le petit sentier, quand on marchait vers l'église. Pourquoi donc n'avait-elle pas, comme celle-là [Lucie de Lammermoor], résisté, supplié ? Elle était joyeuse, au contraire, sans s'apercevoir de l'abîme où elle se précipitait… Ah ! Si, dans la fraîcheur de sa beauté, avant les souillures du mariage et la désillusion de l'adultère, elle avait pu placer sa vie sur quelque grand cœur solide, alors […] jamais elle ne serait descendue d'une félicité si haute. Mais ce bonheur-là, sans doute, était un mensonge imaginé pour le désespoir de tout désir. Elle connaissait à présent la petitesse des passions que l'art exagérait. (Flaubert 1951*a* : 531)

Examinons de près ce passage que je viens de citer : il y a d'abord la vision (« elle se revoyait »), qui donne au souvenir toute la consistance sensorielle de la réalité ; c'est de cette matérialité de la vision que surgit ensuite la réflexion-bilan : l'évaluation de sa faute insouciante, la comparaison entre la réalité et le rêve (son mariage *versus* la passion absolue), le regret pour sa jeunesse perdue et gâchée, puis le franchissement de sa propre expérience particulière pour une considération d'ordre général, le passage du réel au vrai : les passions tant rêvées ne sont qu'un mensonge. Cette fois encore la voie est ouverte au changement qui a sauvé Jules (dans la première *Éducation sentimentale*), qui a sauvé Flaubert, qui pourrait sauver Emma ; cette fois encore elle regarde ailleurs : en se détachant de sa vision intérieure, elle tourne les yeux vers la scène, vers le ténor Lagardy, en se laissant envahir par « la poésie du rôle » (Flaubert 1951*a* : 532) et en retombant dans ses rêves habituels de passion : Emma est prête pour retrouver Léon. Et l'amour recommence ; il s'agit cependant d'un amour avec bien plus de réserves et de circonspections d'une part, et d'autre part bien plus déchaîné, effréné, furieux : l'expérience acquise avec Rodolphe, les refoulements continuels de la réalité des choses, la peur de rater cette occasion ultime, ont transformé Emma Bovary en une femme mûre – elle « s'étonnait d'être si vieille » (540), dit le texte –, endurcie, qui sait les dangers implicites de cette relation, et qui les dit, quoique dans l'espoir d'être démentie :

> – Qui nous empêche de recommencer ?… [c'est Léon qui parle, au moment où il essaie de convaincre Emma à l'aimer].

> – Non, mon ami, Je suis trop vieille..., vous êtes trop jeune..., oubliez-moi ! D'autres vous aimeront..., vous les aimerez.
> – Pas comme vous ! s'écria-t-il.
> – Enfant que vous êtes ! (Flaubert 1951*a* : 541)

« Enfant que vous êtes ! » C'est toujours en enfant qu'Emma va traiter Léon : les ordres se sont inversés par rapport à la relation avec Rodolphe :

> [Léon] ne discutait pas ses idées ; il acceptait tous ses goûts ; il devenait sa maîtresse plutôt qu'elle n'était la sienne. Elle avait des paroles tendres avec des baisers qui lui emportaient l'âme. Où donc avait-elle appris cette corruption, presque immatérielle à force d'être profonde et dissimulée ? (Flaubert 1951*a* : 578)

Ainsi Emma s'en va, femme mûre désormais, vers son Rouen-Babylone, cachée sous « son voile noir baissé » (Flaubert 1951*a* : 565), dévorée par des envies toujours plus grandes – des « extravagances » (571), dit le texte –, témoignées par « la diversité de son humeur, tour à tour mystique ou joyeuse, babillarde, taciturne, emportée, nonchalante » (567), tout, pourvu que la déception, que l'échec ne reviennent pas ! Mais l'échec revient pourtant, et la lassitude, l'épuisement, la fatigue, l'ennui...

> Ils en vinrent à parler plus souvent de choses indifférentes à leur amour ; et, dans les lettres qu'Emma lui envoyait, il était question de fleurs, de vers, de la lune et des étoiles, ressources naïves d'une passion affaiblie, qui essayait de s'aviver à tous les secours extérieurs. Elle se promettait continuellement, pour son prochain voyage, une félicité profonde ; puis elle s'avouait ne rien sentir d'extraordinaire. Cette déception s'effaçait vite sous un espoir nouveau, et Emma revenait à lui plus enflammée, plus avide. (Flaubert 1951*a* : 582)

Emma est prise désormais à son propre piège ; son aveuglement se transforme dans un mécanisme de compulsion, de force pulsionnelle qui l'oblige à recommencer, à aller plus loin, toujours plus loin, sans pouvoir trouver ni le bonheur, ni l'apaisement. Elle s'acharne à fouetter un sentiment exténué déjà, elle avive un feu presque mourant par le déchaînement des sens, par l'échauffement de la chair, jusqu'à effrayer le faible Léon : « Il y avait sur ce front couvert de gouttes froides, sur ces lèvres balbutiantes, dans ces prunelles égarées, dans l'étreinte de ces bras, quelque chose d'extrême, de vague et de lugubre, qui semblait à Léon se glisser entre eux, subtilement, comme pour les séparer » (Flaubert 1951*a* : 582). Ce quelque chose d'extrême, de vague et de lugubre, est le désespoir d'Emma, est la vieillesse d'Emma :

« Elle était aussi dégoûtée de lui qu'il était fatigué d'elle. Emma retrouvait dans l'adultère toutes les platitudes du mariage » (429). C'est le moment d'une troisième prise de conscience, précédée – cette fois aussi – par ces visions hallucinatoires qui résument une vie et qui devraient en préparer une autre :

> Un jour [...] elle aperçut les murs de son couvent ; alors elle s'assit sur un banc, à l'ombre des ormes. Quel calme dans ce temps-là ! comme elle enviait les ineffables sentiments d'amour qu'elle tâchait, d'après les livres, de se figurer !
> Les premiers mois de son mariage, ses promenades à cheval dans la forêt, le Vicomte qui valsait, et Lagardy chantant, tout repassa devant ses yeux… Et Léon lui parut soudain dans le même éloignement que les autres.
> [...] elle n'était pas heureuse, ne l'avait jamais été. D'où venait donc cette insuffisance de la vie, cette pourriture instantanée des choses où elle s'appuyait ?… (Flaubert 1951*a* : 420-421)

À ce point de la méditation, Emma s'efforce de faire recours à l'habituel mouvement de compensation nourri par ses rêves ; mais cette fois-ci le mécanisme ne répond plus et la laideur du Vrai est là, devant elle, dans toute sa nudité :

> Mais, s'il y avait quelque part un être fort et beau, une nature valeureuse, pleine à la fois d'exaltation et de raffinements, un cœur de poète sous une forme d'ange, [...] pourquoi, par hasard, ne le trouverait-elle pas ? Oh ! quelle impossibilité ! Rien, d'ailleurs, ne valait la peine d'une recherche ; tout mentait ! Chaque sourire cachait un bâillement d'ennui, chaque joie une malédiction, tout plaisir son dégoût, et les meilleurs baisers ne vous laissaient sur la lèvre qu'une irréalisable envie d'une volupté plus haute. (Flaubert 1951*a* : 584)

« Chaque sourire cachait un bâillement d'ennui » : ce fragment extrait du texte, ce vers alexandrin (puisque c'en est un !) qui pourrait être signé 'Charles Baudelaire', résume à lui seul la hideur du processus du vieillir qui ronge par sa pourriture l'existence humaine depuis la plus tendre enfance ; Emma, pour qui le glas de la vérité a sonné trop tard, se laisse aller à la déchéance de son vieillir : elle chasse Charles de la chambre nuptiale – « pour ne pas avoir la nuit auprès d'elle, cet homme étendu qui dormait, elle finit, à force de grimaces, par le reléguer au second étage » (Flaubert 1951*a* : 588) – ; elle se met à chercher de l'argent partout – « alors Madame expédia des factures chez deux ou trois clients, et bientôt usa largement de ce moyen, qui lui réussissait » (587) ; elle marchande « avec rapacité » – « pour se

faire de l'argent, elle se mit à vendre ses vieux gants, ses vieux chapeaux, la vieille ferraille » (587), et dans cette phrase la vieillesse est trois fois nommée, quoique transférée par métonymie de la personne aux objets dont elle se défait – ; elle passe des journées entières enfermée dans sa chambre « engourdie, à peine vêtue » ; elle lit « jusqu'au matin des livres extravagants où il y avait des tableaux orgiaques avec des situations sanglantes » (588).
Emma est désormais affligée par « une courbature incessante » (590) mais elle ne s'arrête pas, elle ne peut pas s'arrêter, elle se laisse tomber le long de la spirale infernale jusqu'à la dégradation du bal de la mi-carême, jusqu'à la honte de la saisie, jusqu'à l'épouvante de la folie, jusqu'à la poignée d'arsenic.
Si Emma n'avait pas succombé aux désastres provoqués par les circonstances de la réalité qu'elle n'a jamais voulu regarder bien en face, elle aurait pu signer cette lettre que Flaubert écrit à sa maîtresse Louise Colet en 1846, à vingt-quatre ans :

> Tu n'as pas voulu me croire quand je t'ai dit que j'étais vieux. Hélas ! oui. [...] Si tu savais toutes les forces internes qui m'ont épuisé, toutes les folies qui m'ont passé par la tête, tout ce que j'ai essayé et expérimenté en fait de sentiments et de passions tu verrais que je ne suis pas si jeune. (6 ou 7 août 1846)

Il est vrai que « l'adieu au monde qu'Emma jamais n'osera prononcer [...] que du bout des lèvres, avec l'espoir blotti que quelque chose apparaîtra qui l'en libérera, Flaubert le dit et le redit, [...] jusqu'au bout d'une vie » (de Lattre 1980 : 78) ; mais il est vrai aussi que cet adieu au monde exigé par la réalité ne vient que de « l'usure fatale du sentiment » (Digeon 1970 : 78), du « temps qui passe et défait une vie » (*Ibidem*), de l'inéluctabilité du vieillir.

### 3.2. vieillir à l'âge mûr

> *« À mesure qu'on vieillit, le cœur se dépouille, comme les arbres : rien ne résiste à certains coups de vent. Chaque jour qui vient nous arrache quelques feuilles »*
>
> (à Henriette Collier, 24 février 1852)

Les premières œuvres de Flaubert, si abondantes et souvent autobiographiques, en mettant en scène très fréquemment des jeunes-vieux, nous ont permis de percer jusqu'aux motivations les plus profondes le processus du

vieillir quand on est jeune, qui informe la construction et l'évolution d'Emma Bovary, dont on vient d'analyser le poignant et parfait accomplissement. Cependant, une progression analogue investit également des personnages qui ont rejoint l'âge mûr, puisque Flaubert n'arrête jamais de scruter minutieusement les effets du vieillir, souvent même relativement à des figures de deuxième plan, comme il arrive aussi dans *Madame Bovary*, quoique le roman se focalise principalement sur la protagoniste.

Je choisirai comme exemple les parents de Charles, qui ont droit dans le roman à une analyse synthétique mais assez approfondie montrant le processus pénible de leur vieillissement. Le père – qui dans sa jeunesse n'était pas dépourvu d'« avantages personnels » (Flaubert 1951*a* : 330), qui était « bel homme, hâbleur, faisant sonner haut ses éperons, portant des favoris rejoints aux moustaches » (*Ibidem*), viveur de province aimant les femmes et la vie joyeuse mais incapable de gagner assez d'argent pour se les permettre – finit par se renfermer dans une vieillesse prématurée et hargneuse :

> Et chagrin, rongé de regrets, accusant le ciel, jaloux contre tout le monde, il s'enferma dès l'âge de quarante-cinq ans, dégoûté des hommes, disait-il, et décidé à vivre en paix. [...] Sans s'inquiéter de rien, Monsieur, continuellement engourdi dans une somnolence boudeuse dont il ne se réveillait que pour lui [à sa femme] dire des choses désobligeantes, restait à fumer au coin du feu, en crachant dans les cendres. (Flaubert 1951*a* : 330-331)

Par contraste (et par nécessité) sa femme est hyperactive et infatigable, elle s'occupe de tout dans le ménage en jouant en même temps son propre rôle et celui du mari démissionnaire : « Elle était sans cesse en courses, en affaires. Elle allait chez les avoués, chez le président, se rappelait l'échéance des billets, obtenait des retards ; et, à la maison, repassait, cousait, blanchissait, surveillait les ouvriers, soldait les mémoires » (331).

Mais sa déception et sa hargne ne diffèrent guère de celles de son mari, et elles marquent sa personnalité dont les transformations sont admirablement synthétisées dans quelques lignes qui montrent tout le parcours d'un vieillissement acrimonieux et maussade :

> Enjouée jadis, expansive et tout aimante, elle était, en vieillissant, devenue (à la façon du vin éventé qui se tourne en vinaigre) d'humeur difficile, piaillarde, nerveuse. Elle avait tant souffert, sans se plaindre d'abord, quand elle le [son mari] voyait courir après toutes les gotons de village et que vingt mauvais lieux le lui renvoyaient le soir, blasé et puant l'ivresse ! Puis l'orgueil s'était révolté. Alors elle s'était tue, avalant sa rage dans un stoïcisme muet qu'elle garda jusqu'à sa mort. (Flaubert 1951*a* : 330)

C'est ainsi, déjà « d'humeur difficile, piaillarde, nerveuse » qu'Emma connaît cette femme, qui – au mariage de son fils – « n'avait pas desserré les dents de la journée » pour n'avoir pas été consultée « ni sur la toilette de la bru, ni sur l'ordonnance du festin » (Flaubert 1951*a* : 352), qui la critiquera toujours, en essayant (en vain) de lui imposer son autorité, dans un rapport de plus en plus difficile :

> Elle rangeait son linge dans les armoires et lui apprenait à surveiller le boucher quand il lui apportait la viande. Emma recevait ces leçons ; madame Bovary les prodiguait ; et les mots de *ma fille* et de *ma mère* s'échangeaient tout le long du jour, accompagnés d'un petit frémissement des lèvres, chacune lançant des paroles douces d'une voix tremblante de colère. (Flaubert 1951*a* : 364)

En réalité il y a des causes pour cette antipathie invincible et irréparable, que rien ni personne (surtout pas Charles, si impliqué, si maladroit) ne pourront atténuer : aux yeux d'Emma, madame Bovary mère n'est qu'une représentante de ce milieu qui l'enferme et qu'elle exècre, la mère de celui qu'elle méprise et considère comme la cause principale de son malheur ; par-dessus le marché, c'est la femme qui prétendrait rabaisser sa vie, son âme, au niveau mesquin et détestable qui est le sien, celui de son fils et de leur milieu. Quant à madame Bovary mère – qui « dans l'isolement de sa vie » avait reporté sur son enfant « toutes ses vanités éparses, brisées » (Flaubert 1951*a* : 331) – elle se voit irrémédiablement écartée de la vie de Charles : elle se rend compte de n'être plus pour lui la femme la plus importante, et ceci, elle ne peut pas l'accepter, souffrant de la sorte d'une jalousie qu'elle sait sans issue et qui la désespère ; Flaubert en expose par quelques phrases les enjeux psychologiques ainsi que les piteuses tentatives de la femme pour détourner Charles de son amour, en faisant recours, avec l'habileté que désormais nous lui connaissons, au glissement de la focalisation, du point de vue objectif du narrateur à celui du personnage, nourri d'aversion et de doléance :

> Du temps de madame Dubuc [la première femme de Charles], la vieille femme se sentait encore la préférée ; mais à présent, l'amour de Charles pour Emma lui semblait une désertion de sa tendresse, un envahissement sur ce qui lui appartenait ; et elle observait le bonheur de son fils avec un silence triste, comme quelqu'un de ruiné qui regarde, à travers les carreaux, des gens attablés dans son ancienne maison. Elle lui rappelait, en manière de souvenirs, ses peines et ses sacrifices, et, les comparant aux négligences d'Emma, concluait qu'il n'était point raisonnable de l'adorer d'une façon si exclusive. (Flaubert 1951*a* : 364)

Ainsi déçue dans son amour maternel possessif et chagriné, la mère de Charles guettera le ménage d'un regard malveillant et perçant (quoique incapable de prévenir la ruine de son fils), qui la vieillit prématurément. Déjà dans le passage que je viens de rappeler, Flaubert la désigne comme une « vieille femme », ce qu'elle n'est pas encore, si on lui attribue à peu près le même âge que son mari, qui vers la fin du roman (donc beaucoup plus tard par rapport au texte cité) mourra (comme Flaubert !) d'une attaque d'apoplexie à cinquante-huit ans. Mais la rancune vieillit, et madame Bovary mère ne sera jamais capable de revenir en arrière (personne ne l'est, selon Flaubert, puisque ceci signifierait admettre la possibilité de rajeunir), de dominer sa jalousie, de s'adapter à des sentiments moins haineux, même après la mort d'Emma, ce qui amènera à la brouille définitive avec son fils bien-aimé et à sa vieillesse stérile et solitaire:

> La saisie devint imminente. Alors il [Charles] eut recours à sa mère, qui consentit à lui laisser prendre une hypothèque sur ses biens, mais en lui envoyant force récriminations contre Emma ; et elle demandait, en retour de son sacrifice, un châle, échappé aux ravages de Félicité. Charles le lui refusa. Ils se brouillèrent. Elle fit les premières ouvertures de raccommodement, en lui proposant de prendre chez elle la petite, qui la soulagerait dans sa maison. Charles y consentit. Mais, au moment du départ, tout courage l'abandonna. Alors, ce fut une rupture définitive, complète. (Flaubert 1951*a* : 642)

Si les parents de Charles constituent un bon exemple du vieillissement qui peut se produire à l'âge mûr, il s'agit cependant de personnages qui restent à l'arrière-plan de l'intrigue ; d'autres œuvres de Flaubert traitent cet aspect du processus d'une manière bien autrement significative et nous en trouvons un exemple éclatant dans *Hérodias*, le conte qui « éclaire d'une lumière impitoyable un monde d'opulence, de fatigue, d'attente » selon Brombert (1971 : 162), où, selon Hans Peter Lund (1994 : 87), « partout [...] ce sont des situations chaotiques, des disputes confuses, des expressions hyperboliques, qui caractérisent un univers en pleine débâcle ». Au centre de cet univers vieillissant, de cette « intrigue érotique et sanglante » (de Biasi 1986 : 32), un personnage domine nettement, celui d'Hérodias, « la véritable héroïne de l'histoire » (Rey 2004 : 168), reine orgueilleuse et splendide, femme magnifique et redoutable, telle du moins qu'elle se montre aux yeux de la foule au moment de son apparition au festin d'Hérode :

> Les panneaux de la tribune d'or se déployèrent tout à coup ; et à la splendeur des cierges, entre ses esclaves et des festons d'anémones, Hérodias apparut, – coiffée d'une mitre assyrienne

> qu'une mentonnière attachait à son front ; ses cheveux en spirales s'épandaient sur un péplos d'écarlate, fendu dans la longueur des manches. Deux monstres en pierre, pareils à ceux du trésor des Atrides, se dressant contre la porte, elle ressemblait à Cybèle accotée de ses lions. (Flaubert 1952*b* : 674)

La comparaison avec la terrible déesse Cybèle, mère et castratrice, en dit long sur le danger que représente cette femme, sur la crainte qu'elle est capable de susciter, sur sa volonté dominatrice.
Cependant, au-delà de cette entrée d'apparat, derrière cette image resplendissante, un nœud de vipères s'agite dans le cœur de la reine, un nœud fait de peur et de haine, de rancunes rentrées, d'envies frustrées, que le lecteur a déjà eu le moyen de connaître. Une autre apparition d'Hérodias, en effet, a précédé celle du festin, le matin de cette même journée, sur la terrasse du palais, où Hérode se trouvait depuis longtemps :

> Quelqu'un l'avait touché. Il se retourna. Hérodias était devant lui.
> Une simarre de pourpre légère l'enveloppait jusqu'aux sandales. Sortie précipitamment de sa chambre, elle n'avait ni collier, ni pendants d'oreilles ; une tresse de ses cheveux noirs lui tombait sur un bras, et s'enfonçait, par le bout, dans l'intervalle de ses deux seins. Ses narines, trop remontées, palpitaient. (Flaubert 1952*b* : 652)

Pendant le colloque avec Hérode, elle fait valoir toutes ses intrigues (celles pour l'élimination de son frère Agrippa qui avait brigué contre eux le titre de roi), elle étale en vain tous ses arts pour amener le Tétrarque à supprimer le Baptiste, ennemi dangereux qui lui a infligé une brûlante humiliation, elle fait recours aux larmes, au chantage, à la colère, aux reproches (en accusant Hérode d'indifférence aux outrages, de mollesse, de lâcheté…) ; Hérodias se trouve en effet dans une situation difficile : elle a peur d'être répudiée par Hérode, tout en le méprisant profondément, puisque incapable de réaliser son rêve d'empire : « Elle songeait […] que le Tétrarque […] s'aviserait peut-être de la répudier. Alors tout serait perdu ! Depuis son enfance elle nourrissait le rêve d'un grand empire. C'était pour y atteindre que, délaissant son premier époux, elle s'était jointe à celui-là, qui l'avait dupée, pensait-elle » (Flaubert 1952*b* : 654-655).
En actrice et politicienne consommée, Hérodias arrive jusqu'à essayer de ranimer la passion qui les avait unis, et c'est à ce moment que Flaubert met en pleine lumière les signes du vieillir qui marquent aussi bien le Tétrarque que la femme autrefois adorée :

> Puis elle [...] dit [...] qu'elle se trouvait heureuse ; et elle lui rappela leurs causeries là-bas, dans l'atrium, les rencontres aux étuves, leurs promenades le long de la voie Sacrée, et les soirs, dans les grandes villas, au murmure des jets d'eau, sous des arcs de fleurs, devant la campagne romaine. Elle le regardait comme autrefois, en se frôlant contre sa poitrine, avec des gestes câlins. – Il la repoussa. L'amour qu'elle tâchait de ranimer était si loin maintenant ! Et tous ses malheurs en découlaient ; car, depuis douze ans bientôt, la guerre continuait. Elle avait vieilli le Tétrarque. Ses épaules se voûtaient dans une toge sombre, à bordure violette ; ses cheveux blancs se mêlaient à sa barbe, et le soleil, qui traversait le voile, baignait de lumière son front chagrin. Celui d'Hérodias également avait des plis ; et l'un en face de l'autre, ils se considéraient d'une manière farouche. (Flaubert 1952*b* : 653)

Ce regard croisé des deux conjoints est l'impitoyable et réciproque constat d'une réalité incontournable, le vieillissement de deux personnes mûres et aigries – « au moment où se situe la narration, Hérode-Antipas a une cinquantaine d'années et Hérodias trente-sept ans » (Flaubert 1986 : 152, nn.) – dont la passion n'est plus qu'un tas de cendres refroidies. Hérodias n'a désormais qu'une dernière carte à jouer :

> Antipas semble fatigué de ce vieil amour et épie les jeunes esclaves. [...] Certes, elle [Hérodias] fut ensorcelante. Pour elle, Antipas a répudié la fille du roi des Arabes, provoquant ainsi une guerre. Mais c'est à une reine déchue que nous avons à faire. L'orgueilleuse se sait condamnée. Redoutant sa défaite, elle fait alors appel à sa fille Salomé. [...] Salomé, c'est Hérodias. Tout nous permet de penser qu'ici s'opère un glissement capital entre la mère et la fille. (Grauby 1994 : 84-85)

En effet, pour Hérode l'apparition de Salomé constitue une sorte de mirage qui semble anéantir le vieillissement : « Sur le haut de l'estrade, elle retira son voile. C'était Hérodias, comme autrefois dans sa jeunesse » (Flaubert 1952*b* : 675). La danse commence, et l'illusion d'Hérode devient complète, ensorcelante – « d'une voix que des sanglots de volupté entrecoupaient, il lui disait : 'Viens ! viens !' » (676) –, mais il ne s'agit au juste que d'une illusion : on ne peut jamais revenir en arrière, et la tentation d'un retour à la jeunesse se paye cher, par un vieillissement qui a quelque chose de définitif :

> Le Tétrarque s'affaissa sur lui-même, écrasé [...].
> Mannaëi présenta [la tête coupée] à Antipas. Des pleurs coulèrent sur les joues du Tétrarque.

> Les flambeaux s'éteignaient. Les convives partirent ; et il ne resta plus dans la salle qu'Antipas, les mains contre ses tempes, et regardant toujours la tête coupée. (Flaubert 1952*b* : 676, 678)

Si *Hérodias* ne donne qu'une seule image (très frappante – il est vrai – mais rapide comme un éclair) du vieillir à l'âge mûr, *L'Éducation sentimentale* en constitue au contraire le déploiement le plus accompli que l'on puisse souhaiter. La durée même de l'intrigue – du 15 septembre 1840 à l'hiver 1868-1869 – exige l'approfondissement du thème : en 1867, à la dernière rencontre de Mme Arnoux et de Frédéric, celui-ci a quarante-cinq ans, elle plus de cinquante…

Tout le roman par ailleurs n'est que le témoignage de « la fuite victorieuse du temps [qui] fait son œuvre » (Digeon 1970 : 170), et puisqu'il ne s'agit plus d'une histoire individuelle, mais de celle d'une génération et d'une société entière, dont on explore l'évolution pendant une trentaine d'années, on parcourt inévitablement son vieillissement collectif, marqué surtout par l'échec politique et révolutionnaire, puisque ce roman, comme l'écrit Victor Brombert (1971 : 103), est « le poème de la banqueroute et de l'érosion, le roman d'une immense désertion » ou – selon Jean-Pierre Duquette (1972 : 51) – « le roman de la démolition, de l'écroulement des rêves, de l'inadéquation entre les ambitions et la réalité ».

Mais procédons par ordre. Nous avons déjà analysé à fond le personnage de Jacques Arnoux, en tant qu'exemple très frappant du vieillissement physique ; mais chez Flaubert (nous le savons désormais) la déchéance du corps n'est pas le seul aspect du vieillir, ni le plus important. Dans *L'Éducation sentimentale* – bien que le roman ne soit qu'« un processus biologique du dépérissement » (Berthier 1981 : 10) – toutes les gammes du vieillir sont représentées, à commencer par celles – si poignantes – du couple protagoniste, Mme Arnoux et Frédéric.

Le vieillissement de Mme Arnoux, aux yeux de Frédéric (mais peut-être aussi à ses propres yeux) commence au moment où le jeune homme – revenu à Paris après l'héritage inespéré – ne retrouve plus le ménage Arnoux rue du Choiseul mais dans le décor modeste de rue Paradis-Poissonnière, dont « le nom ambivalent – selon l'expression de Pierre-Marc de Biasi – annonce les désillusions de Frédéric » (Flaubert 2002 : 186, n. 2) ; en effet,

> Frédéric s'était attendu à des spasmes de joie ; – mais les passions s'étiolent quand on les dépayse, et, ne retrouvant plus Mme Arnoux dans le milieu où il l'avait connue, elle lui semblait avoir perdu quelque chose, porter confusément comme une dégradation, enfin n'être pas la même. (Flaubert 1952*c* : 140)

Comme il lui arrive souvent, Frédéric (incapable de se connaître et de s'analyser) attribue à autrui la faute de sa déception, en l'occurrence à Mme Arnoux elle-même : « J'étais bien bon là-bas avec mes douleurs ! À peine si elle m'a reconnu ! quelle bourgeoise ! » (Flaubert 1952*c* : 140). Cependant, comme toujours, son amour renaît – « plus fort que jamais, immense » (165) – et il revient aux contemplations fascinées de son idole ; mais voit-il au moins « son regard singulièrement triste » (*Ibidem*), se rend-il compte qu'elle souffre à cause de la légèreté de son mari ? Il ne pense qu'à lui-même, à « comment se faire valoir » (*Ibidem*) et sort heureux de la maison parce qu'elle l'a accueilli aimablement et lui a tendu la main, sans s'inquiéter le moins du monde de la question qu'elle lui a posée « d'une voix basse : – *Il* vous a mené au bal l'autre jour, n'est-ce pas ? » (166).
En devenant petit à petit le confident dévoué de Mme Arnoux délaissée par son mari, Frédéric connaît la seule période propice de son amour, dans la maison de campagne à Auteuil, où « ils s'imaginaient une vie exclusivement amoureuse, assez féconde pour remplir les plus vastes solitudes », en regrettant, elle, de ne pas être « plus jeune », lui, « un peu plus vieux » (303). C'est à ce moment – l'un des rares moments heureux de Mme Arnoux – qu'une intervention du narrateur relève son mûr épanouissement (qui marque cependant le progrès de l'âge par rapport à la première apparition, sept ans plus tôt) :

> Elle touchait au mois d'août des femmes, époque tout à la fois de réflexion et de tendresse, où la maturité qui commence colore le regard d'une flamme plus profonde, quand la force du cœur se mêle à l'expérience de la vie, et que, sur la fin de ses épanouissements, l'être complet déborde de richesses dans l'harmonie de sa beauté. (Flaubert 1952*c* : 303-304)

Jamais éloge plus émouvant n'a été tissé de la femme au faîte de sa maturité ; en même temps, la métaphore d'un été avancé et l'expression « sur la fin » disent sans hésitation possible le commencement d'un inéluctable déclin : et ce sera le rendez-vous manqué, l'angoisse pour la maladie de son enfant, quand « les heures se succédèrent, lourdes, mornes, interminables, désespérantes » (Flaubert 1952*c* : 313), puis son renoncement – « elle offrit à Dieu, comme un holocauste, le sacrifice de sa première passion, de sa seule faiblesse » (313) –, le dîner (si frustrant) chez les Dambreuse, pendant lequel, pour Frédéric, se réveille « le vieil amour » (372) mais elle découvre toutes les relations amoureuses du jeune homme ; ce sera, encore, le vieillissement aigri de son ménage : « Il [Jacques Arnoux] n'était pas [...] heureux dans son intérieur domestique. Mme Arnoux se montrait moins douce pour lui, parfois même un peu rude. Marthe se rangeait toujours du côté de son père. Cela augmentait le désaccord, et la maison devenait intolérable » (385).

Ce sera enfin les retrouvailles (combien provisoires !), où percent toute la souffrance, toute la lassitude de Mme Arnoux : elle est pâle, elle tremble, elle frissonne, les larmes lui viennent aux yeux à cause du désaccord avec sa fille et à cause de la supposée trahison de Frédéric ; au moment où elle recommence à croire à son amour, elle lui confie la désolation de sa vie, et le lecteur entrevoit toute la mélancolie d'un vieillissement morne et solitaire : « S'il n'y avait que les chagrins, – dit-elle – les inquiétudes, les humiliations, tout ce que j'endure comme épouse et comme mère, puisqu'on doit mourir, je ne me plaindrais pas ; ce qu'il y a d'affreux, c'est ma solitude, sans personne… » (388-389). La réponse réconfortante de Frédéric – « Mais je suis là, moi ! » (389) – se ferme sur un long baiser, aussitôt coupé par l'entrée brutale de Rosanette, qui anéantit la réconciliation tant souhaitée : la situation sombre dans un grotesque grinçant et, pour Mme Arnoux, dans le désespoir ; le « rire aigu, déchirant » qui tombe sur la fuite de Frédéric et Rosanette « du haut de l'escalier » (389), qui serait, selon Lucette Czyba (1983 : 180), le signe de « l'hystérie, [...] de l'aliénation du sujet à tolérer l'intolérable », est plutôt à mon sens le témoignage d'une vieillesse désormais inéluctable, face à la chute définitive de toute illusion, de tout espoir. Pour Mme Arnoux, désormais, il n'y aura plus que la vente aux enchères et le portrait cruel qu'en donne Rosanette : « Une personne d'un âge mûr, le teint couleur de réglisse, la taille épaisse, des yeux grands comme des soupiraux de cave et vides comme eux » (Flaubert 1952*c* : 441). Ou plutôt non, il y aura encore, dix-huit ans plus tard, la dernière rencontre, célèbre rencontre à laquelle la critique a consacré une grande quantité de commentaires, souvent très différents les uns des autres : c'est la « *'grande' scène* que tant de lecteurs jugent exaltante et qui paraît amère et pénible » à Jean Borie (1995 : 261), lequel arrive jusqu'à évaluer comme « sinistre » (265) la coupe de la mèche de cheveux blancs et qui signale toutes les ambiguïtés, tous les malentendus, qui s'accumulent pendant ce dernier colloque, plein « de torture et, au fond, d'hypocrisie » (266).

Mme Arnoux, qui ne relève ni les ambiguïtés de la situation ni l'hypocrisie de Frédéric, et qui est tout à fait consciente d'accomplir sa « dernière démarche de femme » (Flaubert 1952*c* : 453), accepte sans défaillir son vieillissement, si bien qu'en croyant sans réserves au trouble de Frédéric, elle s'écrie : « À mon âge ! [...] Aucune n'a jamais été aimée comme moi ! Non, non ! à quoi sert d'être jeune ? Je m'en moque bien ! » (452). Et jusqu'à la fin de la scène, elle garde intacte sa dignité, même si toute « la 'sublime' entrevue est tissue de dissonances, d'incompréhensions, de contresens, de mensonges et d'un non-dit guère reluisant » (Berthier 1981 : 12) ; car si l'on peut repérer des dissonances dans toute la scène et attribuer à Mme Arnoux les incompréhensions dont parle le critique, c'est du côté de Frédéric qu'il faut ranger les contresens, les mensonges, le non-dit peu reluisant. Qu'en est-il

donc de notre 'jeune homme' ? Il est vrai que ce qui frappe de prime abord dans cette scène c'est le vieillissement de Mme Arnoux et que le lecteur a la tendance à oublier que Frédéric aussi a vieilli ; Pierre Cogny (1975 : 173) (un critique dont je ne partage pas toujours les propos) a cependant raison quand il écrit : « À la fin du roman, Frédéric a quarante-sept ans : or il reste à jamais le jeune homme de dix-huit ans et ne donne jamais l'impression d'avoir atteint l'âge adulte. Dans la dernière rencontre avec Mme Arnoux, deux ans plus tôt, seule Mme Arnoux semble avoir vieilli».
Jacques-Louis Douchin (un autre critique dont les propos me semblent souvent discutables), en voulant à tout prix rendre compte de la maturité de Frédéric, donne l'impression d'avoir mal lu le roman qu'il affirme pourtant admirer[3] : il attribue à Frédéric quarante-sept ans au moment de l'entrevue avec Mme Arnoux (au contraire, c'est l'âge de Frédéric au dernier chapitre) et il lui invente des cheveux gris, tandis que jamais Flaubert ne donne un portrait physique de son protagoniste[4]. C'est plutôt Jean Borie (1995 : 267) qui a raison, en donnant de Frédéric vieillissant un portrait moral, rappelant qu'« il n'a pas [...] réussi à atteindre la maturité [...], il a simplement vieilli » ; or, c'est exactement selon ces considérations que Flaubert, en 1852, jugeait Alfred de Musset, en tant qu'individu et en tant que représentant de la génération romantique :

> Ton long récit de la visite de Musset m'a fait une étrange impression. En somme, c'est un malheureux garçon. *On ne vit pas sans religion*. Ces gens-là n'en ont aucune, pas de boussole, pas de but. On flotte au jour le jour, tiraillé par toutes les passions et les vanités de la rue. Je trouve l'origine de cette décadence dans la manie commune qu'il avait de prendre le sentiment pour la poésie. [...] « Il suffit de souffrir pour chanter », etc. Voilà des axiomes de cette école [...]. Musset aura été un charmant jeune homme et puis un vieillard ; mais rien de planté, de rassis, de carré, de serein dans son talent ni sa personne. (à Louise Colet, [26 juin 1852])

Les analogies entre ce portrait et le personnage de Frédéric sont impressionnantes au point qu'il peut en sembler le modèle. Toujours est-il que le vieillissement de Frédéric avance au hasard des événements, par lesquels « il se laisse porter » : « aucune fermeté, aucune constance : Frédéric est l'instablené », « sans cesse rejeté d'un sentiment au sentiment contraire », « avec une disposition déconcertante à jouer perdant » (Duquette 1972 : 66, 62, 63).

---

[3] Il écrit que *L'Éducation sentimentale* est le « chef-d'œuvre de Flaubert, pour beaucoup, dont je suis » (Douchin 1984 : 69).

[4] « Encore convient-il d'observer que Frédéric, à l'avant-dernier chapitre du roman, a quarante-sept ans et les cheveux gris » (Douchin 1984 : 109 n.).

Claude Digeon (1970 : 170) rappelle comment « l'éducation sentimentale de Frédéric s'achève avec l'usure d'un cœur qui ne rêve plus d'avenir » ; c'est ainsi qu'au moment de la dernière rencontre avec Mme Arnoux son grand amour n'est plus qu'« un amour désormais vieilli, prudent, satisfait d'avoir existé » (*Ibidem*) ; sa conduite témoigne du « tortueux égoïsme du célibataire accompli qu'est maintenant Frédéric » (Borie 1995 : 265), au point qu'il finit par foncer dans le même cynisme insensible de Rodolphe, et non seulement parce qu'« après avoir possédé [Mme Arnoux] par la pensée, il allume une cigarette, comme Rodolphe, après avoir fait d'Emma sa maîtresse, rajuste la bride de son cheval » (Cogny 1975 : 185), mais aussi parce qu'en renonçant à la posséder il se dit « d'ailleurs, quel embarras ce serait ! » (Flaubert 1952*c* : 452) comme Rodolphe s'était demandé : « Oui, mais comment s'en débarrasser ensuite ? » (Flaubert, 1951*a* : 444).
Ce rapprochement à *Madame Bovary* nous engage à mettre en relief une différence capitale entre les deux romans, déjà soulignée dans quelques-uns des essais que j'ai cités plusieurs fois. En effet, Lucette Czyba compare « le rire aigu, désespérant, atroce » (Flaubert 1952*c* : 278) de Mme Arnoux au rire « atroce, frénétique, désespéré » (Flaubert 1951*a* : 623) d'Emma moribonde, en affirmant que « ce rire dans les deux romans a la même signification, à cela près qu'Emma meurt désespérée [...], tandis que Mme Arnoux *doit vivre* avec la conscience désespérée du bonheur 'irrévocablement impossible' » (Czyba 1983 : 180) ; de même, Jean Borie explique

> Pourquoi Flaubert est aussi indulgent avec Frédéric qu'il était implacable avec Madame Bovary, pourquoi la vie de celui-ci se termine par une vieillesse presque apaisée, alors que celle-là devait monter au martyre. C'est que Madame Bovary vivait pleinement le désir et ses immortelles illusions, tandis que Frédéric est destiné à en conduire le deuil : le deuil est le devoir des survivants. (Borie 1995 : 58)

Certes, la vision du monde, de la vie et de la réalité chez Emma et chez Frédéric est la même ; cependant, Flaubert vieillissant, ses personnages vieillissent avec lui : ils deviennent plus superficiels, plus inactifs par rapport à Emma, leurs rêves sont encore plus velléitaires, plus faibles, et ils ne sont même pas capables de se suicider, ou y renoncent par mollesse, par lassitude ; on ne peut pas oublier la vague tentative de Frédéric :

> Des nuées sombres couraient sur la face de la lune. Il la contempla, en rêvant à la grandeur des espaces, à la misère de la vie, au néant de tout [...] ; et, à moitié endormi, mouillé par le brouillard et tout plein de larmes, il se demanda pourquoi n'en pas finir ? Rien qu'un mouvement à faire ! Le poids de son front l'entraî-

> nait, il voyait son cadavre flottant sur l'eau ; Frédéric se pencha. Le parapet était un peu large, et ce fut par lassitude qu'il n'essaya pas de le franchir. (Flaubert 1952*c* : 109)

Voici ce que signifie au fond vieillir à l'âge mûr : se résigner au désespoir ou n'en être plus capable, en exprimant de la sorte – en dehors et au-delà des personnages – une vision du monde encore plus sombre, celle « d'un néant tranquille, antidramatique, égal, qui finit par tout absorber » (Duquette 1972 : 128).

C'est dans cette perspective qu'on peut lire le dernier chapitre du roman, cette « manière d'appendice, de codicille ou d'épilogue » (Berthier 1981 : 8). Jean Borie (1995 : 266) interprète les retrouvailles de Frédéric et Deslauriers comme un « plaisant tableau [...] [où] tout respire le confort, la bonhomie, le bien-être, la confiance facile, l'ironie légère ». Les remarques de Philippe Berthier, qui refuse toute interprétation optimiste, me paraissent bien plus convaincantes :

> Tout, entre les deux 'amis', manifeste l'usure, l'épuisement de l'idée qu'ils se sont fait jadis d'eux-mêmes et de leur amitié, laquelle n'est plus que la frileuse caricature de ce qu'elle avait rêvé d'être. Trop d'incompréhensions, de mensonges, de jalousies, de perfidies, trop de temps peut-être tout simplement s'est accumulé entre eux [...]. Ils ne sont plus que des estropiés de l'amitié. (Berthier 1981 : 9)

Comme l'amour, l'amitié aussi peut vieillir (et mal vieillir, si elle n'est pas convenablement entretenue) et on pourrait suivre tout au long du roman le vieillissement progressif de ce lien amical ; à la fin, Frédéric et Deslauriers ne sont plus que « deux solitudes juxtaposées » (Berthier 1981 : 9) qui passent en revue « un catalogue de noms déjà pâlis, un album dépareillé » (*Ibidem*), « une liste d'épaves » (10) dont l'histoire et le destin – même quand ils sont marqués par une apparente réussite (Mme Dambreuse remariée à un Anglais, Martinon sénateur, Hussonnet maître des théâtres et de la presse, Pellerin photographe à succès...) – sont confinés dans l'insignifiance d'une réussite sociale dérisoire, liquidée par une simple phrase banale, d'où pointent des fois les signes d'un vieillissement désormais accompli : ainsi pour Régimbart, qui vit à peine et « se traîne devant les cafés, affaibli, courbé en deux, vidé, un spectre » (Flaubert 1952*c* : 454), ainsi pour Rosanette, veuve de M. Oudry, « très grosse maintenant, énorme. Quelle décadence ! Elle qui avait autrefois la taille si mince » (454)[5].

[5] C'est Deslauriers qui prononce ce jugement sur Rosanette, qu'il a rencontrée « l'autre jour, tenant par la main un petit garçon qu'elle a adopté » ; c'est tout ce qu'il dit, contrairement

Oui : Frédéric, Deslauriers et tout leur monde ont subi « un processus biologique de dépérissement [qui] a travaillé la pâte du vivant, usé les tissus, fait proliférer les globules blancs, pour aboutir à cet état neutre, leucémique, où ne reste plus qu'une survie à petit feu, à petit bruit » (Berthier 1981 : 10). Or : ce vieillir maladif est provoqué certes par le manque de franchise et de hardiesse, par l'insignifiance médiocre des personnages, mais aussi par « l'air même que respirent ces personnages, le climat profond qui imprègne toute la trame du roman » (Duquette 1972 : 85), car à côté du vieillissement individuel c'est celui de toute une société qu'envisage Flaubert dans *L'Éducation sentimentale* : « L'histoire n'a pas cessé de suivre son cours – écrit Michel Crouzet – [...] et elle a imposé à chacun sa loi de vieillissement, de désenchantement, de stabilité dans la médiocrité » (Crouzet 1981 : 85).
Pire, l'histoire elle-même vieillit, la révolution vieillit : entre les événements de février 1848 et ceux de juin tout un processus de vieillissement s'instaure, où la ferveur utopique, l'unanimité enthousiaste, le ralliement universel se révèlent illusoires : il faut désormais prendre partie ; la révolution populaire est devenue lutte de classe, l'insurrection est vaincue par la garde nationale dans des affrontements sanglants, la répression est féroce, la restauration s'organise, les conservateurs œuvrent pour leur retour à la direction des affaires, en condamnant en fait la République : « maintenant qu'on était débarrassé des vaincus, on souhaitait l'être des vainqueurs » (Flaubert 1952*c* : 378) ; et Frédéric, si peu impliqué au fond, si indifférent aux événements politiques, est capable de donner une lecture de la situation extrêmement lucide, tout en se dissociant de l'engagement révolutionnaire ; voici les « paroles définitives et prophétiques » qu'il « déverse dans l'oreille de Deslauriers » (Borie 1995 : 237) :

> L'étincelle manquait ! Vous étiez simplement de petits bourgeois, et les meilleurs d'entre vous des cuistres ! Quant aux ouvriers, ils peuvent se plaindre : car [...] vous n'avez rien fait pour eux que des phrases ! Le livret demeure aux mains du patron et le salarié (même devant la justice) reste l'inférieur de son maître, puisque sa parole n'est pas crue. Enfin, la République me paraît vieille. Qui sait ? Le Progrès, peut-être, n'est réalisable que par une aristocratie ou par un homme ? L'initiative vient toujours d'en haut ! le peuple est mineur, quoi qu'on prétende ! (Flaubert 1952*c* : 400)

à ce qu'écrit Pierre Cogny (1981 : 29): « [Rosanette] vieillira, elle a vieilli, et Deslauriers, éternel transmetteur du pas drôle, apprend à Frédéric que 'de petites taches jaunes maculaient sa peau, qui était singulièrement bouffie' ». Les taches jaunes et la peau bouffie existent dans le texte, bien sûr ; mais ce n'est pas Deslauriers qui en parle à Frédéric ; c'est Frédéric lui-même qui en constate la présence sur le visage de Rosanette à la lumière d'un flambeau, quand elle lui avoue d'être enceinte – cfr. Flaubert 1952*c* : 531.

Ce jugement – qui « est à peu près celui que l'Histoire a retenu » (Borie 1995 : 237) – est le même que reprennent les autres personnages, chacun à sa manière, jusqu'à Dussardier, accablé par la crainte d'avoir choisi le mauvais camp et par la conscience de la dégradation, de la détérioration des idéaux pour lesquels il a combattu de toutes ses forces :

> Est-ce que tout n'est pas fini, d'ailleurs ? – J'avais cru, quand la révolution est arrivée, qu'on serait heureux. Vous rappelez-vous comme c'était beau ! comme on respirait bien ! Mais nous voilà retombés pire que jamais. [...] Maintenant, ils tuent notre République ! [...] Si on tâchait cependant ! Si on était de bonne foi, on pourrait s'entendre ! Mais non ! Les ouvriers ne valent pas mieux que les bourgeois, voyez-vous ! [...] Tout le monde est contre nous ! [...] J'en deviendrai fou, si ça continue. J'ai envie de me faire tuer. (Flaubert 1952*c* : 428-429)

Face au vieillissement de tous ses idéaux, de tout son monde « amené à se tourner vers une commune solution », celle de « la dictature droitière » (Borie 1995 : 235, 239), Dussardier – le seul personnage de *L'Éducation* qui ne vieillit pas – doit disparaître, doit « se faire tuer », et ce sera la vision sinistre qui frappera Frédéric ébahi, le 4 décembre 1851 :

> Sur les marches de Tortoni, un homme, – Dussardier, – remarquable de loin à sa haute taille, restait sans plus bouger qu'une cariatide.
> Un des agents qui marchait en tête, le tricorne sur les yeux, le menaça de son épée.
> L'autre, alors, s'avançant d'un pas, se mit à crier :
> – Vive la République !
> Il tomba sur le dos, les bras en croix.
> Un hurlement d'horreur s'éleva de la foule. L'agent fit un cercle autour de lui, avec son regard ; et Frédéric, béant, reconnut Sénécal. (Flaubert 1952*c* : 448)

C'est au moment de cette vision horrifiante, c'est avec le meurtre du jeune Dussardier perpétré par son copain Sénécal, que meurt la jeunesse de Frédéric, la jeunesse de sa génération ; il ne reste désormais qu'accepter le fait que « la vie n'a pas d'autre vocation que de se vouer au ruminement infini de sa propre irréalité » (Berthier 1981 : 13) ; et le vieillissement de toute une société se profile, à laquelle il « ne reste plus que la perspective de l'amenuisement, du ratatinement progressif, jusqu'à l'épuisement du programme physiologique » (15).

### 3.3. vieillir quand on est vieux

*« La vie n'est pas drôle, et je commence une lugubre vieillesse »*

(à Émile Zola, 13 août 1875)

« Le programme physiologique » conçu par Flaubert dans ses œuvres ne s'arrête pas au vieillir à l'âge mûr : le processus continue imperturbable et peut concerner aussi ceux qui ont déjà atteint la vieillesse.
À ce sujet, il nous faut revenir à *Salammbô,* malgré la question que j'ai déjà évoquée de la difficulté psychologique dont se plaint Flaubert dans ses lettres à Ernest Feydeau : « J'ai bien du mal avec Carthage ! Ce qui m'inquiète le plus, c'est le fond, je veux dire la partie psychologique » (fin avril 1857), « Ce qui m'embête à trouver dans mon roman, c'est l'élément psychologique, à savoir la façon de sentir » (fin juin ou début juillet 1857), « Ce qui me turlupine c'est le côté psychologique de mon histoire » (12 décembre 1857).
Les critiques, sensibles aux opinions de l'auteur, ont en général accueilli ces aveux et reproché dans leurs études la faiblesse psychologique du roman ; cependant Giorgetto Giorgi (en passant en revue les notations de la critique) reconnaît à Albert Thibaudet le mérite d'avoir pressenti que la 'vérité' de *Salammbô* n'est pas dans la psychologie individuelle, mais dans le rapport de chaque personnage avec les arrière-plans historiques[6]. De même, Claudine Gothot-Mersch (1993 : 1222) – selon laquelle « dans *Salammbô* les traits psychologiques sont là pour justifier au coup par coup les événements »[7] – reconnaît que « si l'analyse psychologique est superficielle, procédé plutôt que sujet d'observation, l'auteur récupère sur le plan de la pensée collective, de la 'pensée antique', ce qu'il perd sur le plan de la psychologie individuelle » (1235).
Pas ou peu de psychologie donc pour la plupart des personnages de *Salammbô,* comme le prouve d'ailleurs le fait que nous avons analysé dans ces pages le vieillir de deux personnages assez importants, Giscon et Han-

[6] « Solo il Thibaudet [...] intuì [...] che la 'verità' di *Salammbô* non è di tipo psicologico. È così. Mâtho, Salammbô, Amilcare Barca non vivono di per sé soli. Come caratteri essi sarebbero inadeguati se dietro di loro non esistessero delle masse, l'esercito dei mercenari da una parte, Cartagine dall'altra. Nel romanzo i personaggi si muovono in funzione degli sfondi storici, si riflette nel loro animo un dramma collettivo » (Giorgi 1970 : 378).

[7] Même s'il s'agit d'une problématique qui déborde les limites de cette étude, je voudrais rappeler que Raymonde Debray-Genette (1983 : 158) a prouvé que souvent chez Flaubert « la description se substitue au commentaire psychologique » en en exerçant les mêmes fonctions, ce qui me paraît particulièrement vrai pour *Salammbô.*

non, d'un point de vue exclusivement physique, le seul qui nous est donné d'apercevoir. On peut toutefois relever une exception (relative, certes), constituée par le personnage de Schahabarim, le grand prêtre de Tanit qui a élevé Salammbô.

Dans son étude consacrée à l'influence de l'Orient dans l'œuvre de Flaubert, Giovanni Bonaccorso (1979 : 160) soutient que le seul portrait authentique de tout le roman est celui de Schahabarim, « vale a dire scavato anche in profondità e non limitato alla sola esteriorità ». Malheureusement, cette constatation pertinente conduit le critique à envisager dans ce portrait la caricature de Maxime Du Camp exécutée par Eugène Giraud, puis – dans le rapport Salammbô-Schahabarim – une projection des rapports Flaubert-Du Camp, ce qui me paraît très discutable et d'un intérêt douteux. Cependant, Bonaccorso a raison de noter que – par rapport aux autres personnages – celui de Schahabarim est plus soigné non seulement sous le rapport physique, mais aussi moral, intellectuel, spirituel (161).

C'est à l'intérieur de cette perspective qu'il faut prendre en compte le personnage, tout en retenant qu'on est en présence d'une psychologie particulière, liée à la condition d'eunuque de Schahabarim. Dans une lettre de 1850 à Louis Bouilhet, Flaubert écrivait à propos des eunuques blancs :

> Ils ressemblent à de vieilles femmes méchantes. Cela vous irrite les nerfs et vous tourmente l'esprit. On se sent pris de curiosités dévorantes, en même temps qu'un sentiment bourgeois vous les fait haïr. Il y a là quelque chose de tellement antinormal, plastiquement parlant, que votre virilité en est choquée. [...] Que n'aurais-je pas donné en Orient pour me faire l'ami d'un eunuque ! Mais ils sont inabordables. (19 décembre 1850)[8]

Figure repoussante et captivante à la fois celle de l'eunuque, dont Flaubert cherche à percer le mystère dans *Salammbô* en créant le personnage de Schahabarim ; Gisèle Séginger – en étudiant la composition de ce dernier dans les scénarios du roman – définit son rôle, qui lui semble fondamental pour la structuration mythique de l'œuvre :

> Flaubert précise que ce nom [Schahabarim] signifie 'brisement'. [...] Il est donc prédestiné par un nom qui annonce le rôle qu'il jouera dans la perte de virginité de sa protégée. [...] Il intério-

[8] Comme le signale Jean Bruneau dans une note à cette lettre – cfr. Flaubert 1973 : 1126 –, Flaubert avait écrit des considérations analogues dans ses notes de voyage : « Aux alentours de la salle du trône, le nain, costumé à l'européenne et quelques anciens eunuques blancs, figures de vieilles femmes ridées [...]. La vue d'un eunuque blanc fait une impression désagréable, nerveusement parlant, c'est un singulier produit, on ne peut détacher ses yeux de dessus eux » (Flaubert 1964 : 648).

> rise la rivalité entre Tanit et Moloch et c'est donc lui qui pousse Salammbô vers Mâtho comme s'il était Moloch [...]. Grâce au prêtre, la scène sous la tente devient donc une hiérogamie [...]. La création de Schahabarim permet d'articuler définitivement les événements privés (la relation Mâtho-Salammbô) et historiques (la guerre) avec le dualisme religieux qui a désormais une productivité fictionnelle. (Séginger 1999 : 67-68)

Si « c'est lui qui mène l'action », comme le soutient Yvonne Bargues-Rollins (1998 : 210), il faut cependant reconnaître que Schahabarim est beaucoup plus qu'un simple mécanisme déclencheur. Relisons ce fameux portrait à sa première apparition :

> Ses yeux enfoncés brillaient comme les lampes d'un sépulcre ; son long corps maigre flottait dans une robe de lin, alourdie par les grelots qui s'alternaient sur ses talons avec des pommes d'émeraude. Il avait les membres débiles, le crâne oblique, le menton pointu ; sa peau semblait froide à toucher et sa face jaune, que des rides profondes labouraient, comme contractée dans un désir, dans un chagrin éternel. (Flaubert 1951*b* : 784-785)

On reconnaît dans ce corps malingre, dans ce visage flétri, les traits de vieilles femmes méchantes qui avaient frappé Flaubert à sa rencontre avec les eunuques ; tout le portrait nous dit une vieillesse amère et tourmentée, au-delà même du ton calme, impérieux et froid que Schahabarim emploie avec son élève pour lui expliquer une énième fois ce qu'il est autorisé à lui révéler de la doctrine de Tanit.

Or, Salammbô vit constamment dans des troubles inquiets, elle sent qu'il y a des aspects de cette doctrine qu'elle voudrait connaître à tout prix et que le prêtre refuse de lui enseigner. Elle manifeste donc un certain ressentiment envers lui, en le croyant maître de joies ineffables qu'il lui refuse, tandis qu'il éprouve envers elle la même rancune, puisqu'il sait bien, lui, que ces joies lui sont niées à tout jamais. C'est dans cette atmosphère ambiguë que se déroule la première entrevue du roman, pendant laquelle Salammbô s'adresse humblement à Schahabarim en l'appelant *maître* et *père*, tout en lui reprochant de la mépriser, en le suppliant de satisfaire ses élancements intérieurs vers la déesse et « la curiosité qui [la] dévore » (Flaubert 1951*b* : 786).

« Maître et père » : tel est le rôle que Salammbô reconnaît au prêtre qui l'a élevée ; ainsi, pourrait-on le voir comme une sorte de double d'Hamilcar, le guerrier intrépide et impitoyable, très dur lui aussi avec sa fille (qu'il couve pourtant d'un œil perçant à chaque rencontre), mais qui s'en occupe très rarement, en laissant à Schahabarim la charge de ce rapport délicat et

trop engageant. Charge très lourde pour le vieil ascète, pour l'eunuque « qui convoite Salammbô » mais qui est « condamné à se consumer dans un désir stérile » (Brombert 1971 : 85) : c'est la cause de ses duretés inflexibles et de la satisfaction sadique – dont l'accuse Lucette Czyba (1983 : 156) – qu'il éprouve en la voyant humiliée et tremblante à ses pieds :

> Il la repoussa d'un geste véhément et plein d'orgueil :
> « [...] Ton désir est un sacrilège ! [...] »
> Elle tomba sur les genoux [...] ; et elle sanglotait, écrasée par la parole du prêtre, pleine à la fois de colère contre lui, de terreur et d'humiliation. Schahabarim, debout, restait plus insensible que les pierres de la terrasse. Il la regardait de haut en bas frémissante à ses pieds, il éprouvait une sorte de joie en la voyant souffrir pour la divinité, qu'il ne pouvait, lui non plus, étreindre toute entière. (Flaubert 1951*b* : 786)

C'est à la fin de cette entrevue qu'apparaît à l'horizon l'armée des Barbares ; dès lors, l'équilibre précaire du vieil eunuque entre dans une crise profonde : Salammbô, qui a vu le manteau de Tanit et Mâtho, son voleur, tombe dans un état de prostration que le prêtre, malgré ses soins empressés, n'arrive pas à guérir. Pourtant, « personne à Carthage n'était savant comme lui » dit le texte (Flaubert 1951*b* : 905) ; et toute sa longue vie studieuse et tourmentée, à la recherche infatigable de la vérité ultime est passée en revue, jusqu'à sa vieillesse marquée désormais par l'incertitude, l'angoisse et une aridité que l'amour impossible pour Salammbô n'arrive pas à estomper :

> Mais sur l'aridité de sa vie, Salammbô faisait comme une fleur dans la fente d'un sépulcre. Cependant, il était dur pour elle, et ne lui épargnait point les pénitences ni les paroles amères. [...] Il en voulait moins à la jeune fille de ne pouvoir la posséder que de la trouver si belle et surtout si pure. Souvent il voyait bien qu'elle se fatiguait à suivre sa pensée. Alors il s'en retournait plus triste ; il se sentait plus abandonné, plus seul, plus vide. (Flaubert 1951*b* : 906)

« Abandonné, seul, vide » : triste vieillesse celle de Schahabarim, que son transport pour Salammbô frustre encore plus ; car le sien est un amour haineux, plein d'envie pour sa beauté, pour sa jeunesse, pour sa pureté que depuis longtemps il a perdues, puisque sa foi même chancelle : sa confiance dans l'hégémonie de Tanit s'est affaiblie, et il éprouve envers la déesse le même ressentiment qu'il couve pour Salammbô :

> De la position du soleil au-dessus de la lune, il concluait à la prédominance de Baal [...] ; d'ailleurs, tout ce qu'il voyait des choses

> terrestres le forçait à reconnaître pour suprême le principe mâle exterminateur. Puis, il accusait secrètement la Rabbet de l'infortune de sa vie. N'était-ce pas pour elle qu'autrefois le grand pontife [...] lui avait pris [...] sa virilité future ? Et il suivait d'un œil mélancolique des hommes qui se perdaient avec les prêtresses au fond des ténèbres. (Flaubert 1951*b* : 905-906)

Est-ce à cause de cette mélancolie incurable, du vide stérile de sa vie, qu'il prendra la décision fatale d'envoyer Salammbô chez Mâtho ? ou à cause de son envie pour la pureté de la jeune fille ? ou enfin pour la guérir de sa maladie pour laquelle lui – père et eunuque – ne peut rien ? Le texte (rigoureusement focalisé) justifie cette résolution par une culpabilité religieuse :

> Mais plus Schahabarim se sentait douter de Tanit, plus il voulait y croire. Au fond de son âme un remord l'arrêtait. Il lui aurait fallu quelque preuve, une manifestation des Dieux, et dans l'espoir de l'obtenir, le prêtre imagina une entreprise qui pouvait à la fois sauver sa patrie et sa croyance. (Flaubert 1951*b* : 907)

Toujours est-il que Schahabarim n'explique pas clairement et honnêtement cette entreprise à Salammbô ; au contraire, pour la convaincre il emploie toutes sortes d'argumentations dissimulées et sournoises (tel, vraiment, une vieille femme méchante), peut-être en désirant secrètement la mort de Salammbô (la mort qui frappe tous ceux qui touchent au zaïmph) qui le libérerait de son tourment : «Mais si Rabbetna triomphait, si le zaïmph était rendu et Carthage délivrée, qu'importe la vie d'une femme ! pensait Schahabarim. D'ailleurs, elle obtiendrait peut-être le voile et ne périrait pas » (Flaubert 1951*b* : 908).
L'hypocrisie méchante et égoïste du vieux prêtre sera punie bien autrement que par la mort de la jeune fille. Sans que la déesse puisse triompher sur son rival – « Moloch possédait Carthage ; il étreignait les remparts, il se roulait dans les rues, il dévorait jusqu'aux cadavres » (958), dit le texte – Salammbô est revenue saine et sauve, guérie de sa maladie, ce qui approfondit le malheur de l'eunuque et déchaîne sa fureur :

> Il venait chez Salammbô. Mais il restait tout silencieux, la contemplant, les prunelles fixes, ou bien lui prodiguait les paroles, et les reproches qu'il lui faisait étaient plus durs que jamais.
> Par une contradiction inconcevable, il ne pardonnait pas à la jeune fille d'avoir suivi ses ordres ; – Schahabarim avait tout deviné, – et l'obsession de cette idée avivait les jalousies de son impuissance. (Flaubert 1951*b* : 959)

Mais c'est en vain qu'il rudoie la jeune fille en l'accusant d'être la cause de la guerre et en lançant ses imprécations contre Mâtho, « ce Barbare qui prétendait posséder des choses saintes » (Flaubert 1951*b* : 959) ; Salammbô – pour laquelle, comme l'a si bien montré Luigi Foscolo Benedetto (1929 : 132), Schahabarim était un être supérieur qu'elle vénérait, presque un mâle – a connu désormais un homme vrai et « à présent, [elle] n'éprouvait pour lui aucune terreur. Les angoisses dont elle souffrait l'avaient abandonnée » (Flaubert 1951*b* : 959).
Délit irrémissible aux yeux du prêtre, délit qui avive « les jalousies de son impuissance » (*Ibidem*) et le précipite dans la déchéance marquant son vieillissement acéré de « père incestueux »[9] et délaissé : la haine déchaînée, l'envie déchirante, la jalousie furieuse envers Mâtho seront désormais le lot du vieux prêtre, comme le prouve la seule rencontre à distance entre lui et son rival :

> Un homme en robe blanche se promenait au bord du rempart [...]. Mâtho vint à passer sous lui. Tout à coup ses prunelles flamboyèrent, sa face livide se crispa ; et en levant ses deux bras maigres il lui criait des injures.
> Mâtho ne les entendit pas ; mais il sentit entrer dans son cœur un regard si cruel et furieux qu'il en poussa un rugissement. (Flaubert 1951*b* : 968)

Cette haine, cette jalousie aveugles pour le guerrier barbare et le mépris acharné envers soi-même et son ancienne foi, amènent Schahabarim à l'acte inexpiable de l'apostasie : « ce pâle eunuque exténué de macérations » (Flaubert 1951*b* : 980) accomplit, malgré les huées de la foule et les rires colériques des prêtres de Moloch, un acte d'adoration envers le dieu, en rompant « le dernier lien qui attachait les âmes à une divinité clémente » (*Ibidem*).
« Le grand prêtre – écrit Victor Brombert (1971 : 87) – spirituellement mutilé, se place au service de l'horreur et le l'extermination » : en effet c'est lui – figure grotesque et spectrale de vieillard débile et furieux – qui arrache le cœur palpitant de Mâtho, en l'offrant au soleil :

> Un homme s'élança sur le cadavre. Bien qu'il fût sans barbe, il avait à l'épaule le manteau des prêtres de Moloch, et à la ceinture l'espèce de couteau leur servant à dépecer les viandes sacrées et que terminait, au bout du manche, une spatule d'or. D'un seul coup il fendit la poitrine de Mâtho, puis en arracha le cœur, le posa sur la cuiller, et Schahabarim, levant son bras, l'offrit au soleil. (Flaubert 1951*b* : 1027)[10]

[9] C'est la définition que donne d'Hamilcar Yvonne Bargues-Rollins (1998 : 258), mais qui me semble bien plus appropriée pour Schahabarim.

[10] Je me permets de souligner la perplexité que suscitent certains commentaires de *Sa-*

Bernard Masson (1981 : 593) relève la perfidie implacable de ce geste horrifiant : « La scène finale, où Scahabarim offre au soleil le cœur palpitant de Mâtho, dénonce à l'envi la cruauté alliée à l'imposture. L'humanité de la victime s'accroît de la noirceur du bourreau ».
Cependant, avant ce jugement sans merci, le même critique avait reconnu dans Schahabarim « le symbole même de l'homme mutilé en quête d'absolu » (*Ibidem*)[11]. En effet, dans son acte si monstrueux de mutilation ultime on entrevoit (au-delà de la jalousie et de la vengeance) l'échec d'une convoitise immense, de la « nostalgie désespérée d'un absolu despotique et destructeur » (Brombert 1971 : 85) qui a hanté son âme : son rêve déchoit dans le trou noir du vide et du néant, et Schahabarim aboutit à une vieillesse cynique, féroce et déshumanisante, éternellement rongée par un vain désir[12], marquée par une haine sadique et inassouvissable :

> Il faut avoir le tempérament robuste pour monter sur les cimes du mysticisme sans y perdre la tête [...]. Je suis convaincu que les appétits les plus furieux se formulent *insciemment* par des élans d'idéalisme, de même que les extravagances charnelles les plus immondes sont engendrées par le désir pur de l'impossible. (à Mlle Leroyer de Chantepie, 18 février 1859)

Une atmosphère tout à fait différente, crépusculaire et calme – mais portant sur des instances mystiques analogues – entoure le vieillir de la vieille Félicité, la protagoniste d'*Un cœur simple*.
Comme le rappelle Pierre-Marc de Biasi (1986 : 25), « les deux premiers tiers du récit [sont] consacrés à l'histoire de la servante, au 'demi-siècle de servitude' », ce qui marque le conte par « une structuration simple de la vie sociale et morale d'une servante réglée par la répétition et la continuité » (Lund 1994 : 36), scandée selon les « trois grandes étapes de sa vie (jeunesse, Théodore, les enfants ; maturité, mort de Victor et de Virginie ; vieillesse, le perroquet) » (38).
Cependant, au-delà de cette apparente simplicité, *Un cœur simple* présente une structuration et un parcours bien autrement considérables, que Raymonde Debray-Genette (en mettant en relation l'*incipit* et l'*excipit* du conte) a parfaitement synthétisés :

---

*lammbô* : Yvonne Bargues-Rollin (1998 : 256) attribue l'offrande du cœur palpitant de Mâtho à « l'un des prêtres » ; de même, Pierre-Louis Rey (2004 : 112), dans son résumé du roman, écrit : « Un prêtre de Moloch ouvre la poitrine de Mâtho pour donner son cœur à Schahabarim, qui l'offre au soleil ». Pourtant le texte est explicite et les critiques avaient très bien envisagé l'auteur du geste ; cfr. par exemple la communication de Naomi Schor (1983 : 102, 105-106) aux journées d'études organisées par l'Institut de Français de l'Université de Paris X et le débat qui s'ensuivit.

[11] Cfr. aussi Toffano 2000 : 72.

[12] Cfr. Benedetto 1929 : 177.

> Le premier chapitre et sa célèbre phrase : « Pendant un demi-siècle, les bourgeoises de Pont-l'Evêque envièrent à Mme Aubain sa servante Félicité » s'énoncent à partir de l'histoire ultérieure (même si Flaubert a effacé les dates – « De 1810 à 1852 ») ; ils dessinent le portrait d'une servante, « femme en bois, fonctionnant de manière automatique ». [...] Félicité y est un objet efficace, enviable, invariable. C'est un objet fini. Le chapitre V, au contraire, évoque un sujet conduit à son ultime maturation et particulièrement individualisé [...]. On ne peut dire que la fin accomplit le début. Elle semble plutôt l'ignorer, ou, si l'on veut forcer la dissymétrie, le contredire. L'*incipit* multiplie les signes de clôture, l'*excipit* ceux d'ouverture. (Debray-Genette 1984 : 107)[13]

Ainsi donc, nous suivons dans *Un cœur simple*, le parcours singulier d'un être qui a été réifié en un « objet fini »[14], qui s'affranchit de cette réification dans sa vieillesse, vers une maturation qui le rend un « sujet individualisé » : c'est (toutes proportions gardées) le processus d'un vieillir heureux.
Heureuse la vieillesse de Félicité ? Le mot est bien évidemment trop fort, relativement à Flaubert : le bonheur n'existe pas, « le bonheur est une monstruosité ! punis sont ceux qui le cherchent » (à Louise Colet, [8-9 août 1846]). Le bonheur peut encore moins être supposé dans la vieillesse, et dans la vieillesse d'une femme pauvre, de plus en plus malade, de plus en plus enfermée dans une complète solitude.
Le lent progrès de cette déchéance est noté pas à pas dans le conte ; et celle qui apparaissait dans le premier chapitre comme un objet immuable et insensible que rien ne peut entamer, subit au contraire le « dépouillement graduel de presque tous les sens » (Debray-Genette 1988 : 73), les injures que le vieillir inflige à tous : « sa vie s'épuise, banale, misérable, de plus en plus réduite à l'humilité d'un corps qui va vers le néant » (de Biasi 1986 : 30). Nous en constatons des signes voyants après la fuite du perroquet : c'est d'abord une angine, puis un mal d'oreilles. « Trois ans plus tard elle était sourde » (Flaubert 1952*a* : 614) et « des bourdonnements illusoires achevaient de la troubler » (614-615) ; ainsi, « Le petit cercle de ses idées se rétrécit encore, et le carillon des cloches, le mugissement de bœufs n'existaient plus. Tous les êtres fonctionnaient avec le silence des fantômes » (615).
Après la mort du perroquet, la surdité confine à une sorte d'hébétude – « Ne communiquant avec personne, elle vivait dans une torpeur de somnam-

[13] Ce même critique a mis en garde sur l'apparente simplicité du conte : « Dans *Un cœur simple* [...], la simplicité affichée dissimule une complexité générique dont les copieux manuscrits portent des traces évidentes » (Debray-Genette, 1988 : 10).

[14] Raymonde Debray-Genette parle de « technique narrative [...] étonnante qui présente un personnage fermé, pour ainsi dire bouché au début du récit, puis lentement évolutif » (1988 : 158).

bule » (617) –, puis, avec la mort de Mme Aubain, à l'annonce que la maison est à vendre, Félicité tombe dans un étourdissement après lequel elle traîne une jambe, ses forces diminuent e sa vue s'affaiblit. Elle vit longtemps dans cet état de déclin – « bien des années se passèrent » (619)[15] –, jusqu'au moment où enfin une pneumonie se déclare (crachements de sang, oppressions, fièvre) qui traîne de Pâques à la Fête-Dieu, jour de son agonie minutieusement décrite et de sa mort.

Dans ce long processus du vieillir, lent, progressif et uniforme en apparence, les étapes fondamentales sont toutefois marquées par des afflictions morales, comme s'il s'agissait de la descente par degrés d'un escalier plutôt que d'un tracé homogène et continuel.

Un tout premier signe apparaît au moment où Virginie entre chez les Ursulines : «Dans son désœuvrement, elle [Félicité] essaya de faire de la dentelle. Ses doigts, trop lourds, cassaient les fils ; elle n'entendait à rien, avait perdu le sommeil, suivant son mot, était 'minée'» (603).

C'est la fuite du perroquet (infligeant à Félicité un affolement, une angoisse terribles) qui provoque sa surdité ; c'est la mort de l'oiseau qui approfondit son malaise, c'est la mort de Mme Aubain, la dispersion des meubles et la mise en vente de la maison qui provoque l'aggravation de son état de santé.

Cependant – contrairement à ce qui se passe pour la plupart des personnages flaubertiens – Félicité, à chaque adversité du destin, est capable de réagir en trouvant chaque fois un bonheur compensatoire.

Comment est-ce possible ?

Certes, Félicité est très limitée d'un point de vue intellectuel ; sur ce point, le texte est toujours très explicite : elle ne comprend rien aux dogmes de la religion, son « intelligence bornée » (606) fait rire aux éclats M. Bourais quand elle demande à voir la maison de son neveu sur la carte géographique, Mme Aubain ne se prive pas de lui dire : « Mon Dieu ! comme vous êtes bête ! » (615), et le cercle déjà petit de ses idées (dit le passage que j'ai déjà cité) se rétrécit au four et à mesure qu'elle vieillit. Cependant, « quelle que soient l'ignorance de Félicité, son étroitesse d'esprit » (de Biasi 1986 : 30), elle possède d'autres vertus, d'autres qualités très importantes aux yeux de Flaubert[16]. La première est son immense capacité d'amour, un amour vrai

[15] C'est grâce à cette expression, selon Raymonde Debray-Genette, qu'on saute « avec une rapidité de décrépitude foudroyante et pourtant lente, de la mort de sa [de Félicité] maîtresse en 1853 à la sienne propre en 1870 » (1988 : 155).

[16] Pierre-Marc de Biasi attribue la positivité de Félicité à des raisons d'appartenance sociale : « elle se distingue (comme Catherine Leroux) [et on pourrait ajouter : comme Dussardier], de tous les autres personnages par son origine, qui fait une différence radicale : elle est du peuple. Elle ne partage pas avec les bourgeois, petits ou grands, cette fatuité qui patauge dans les idées reçues, cette compromission permanente de l'esprit aux prises avec l'obsession du profit : elle ne pense pas bassement » (1986 : 155). C'est vrai que Félicité ne pense pas bassement, mais

et sans réserves, qui n'a rien à voir ni avec le sentimentalisme larmoyant ni avec la passion orageuse de la tradition romantique ou de la mentalité bourgeoise, un amour qui n'attend rien en échange mais qui agit dans la simplicité silencieuse du geste humble et quotidien. Ainsi, par exemple, avec son neveu chéri, elle remplit sa fonction maternelle sans mot dire, en le nourrissant, en lui donnant tout ce qu'elle peut, en ayant soin de sa personne. Dès qu'il arrive chez elle,

> Tout de suite, elle dressait son couvert. Ils mangeaient l'un en face de l'autre ; et, mangeant elle-même le moins possible pour épargner la dépense, elle le bourrait tellement de nourriture qu'il finissait par s'endormir.
> [...] Ses parents le chargeaient toujours d'en tirer quelque chose, soit un paquet de cassonade, du savon, de l'eau-de-vie, parfois même de l'argent. Il apportait ses nippes à raccommoder ; et elle acceptait cette besogne, heureuse d'une occasion qui le forçait à revenir. (Flaubert 1952*a* : 603)

De même, à la mort de Virginie, tandis que des religieuses emportent Mme Aubain en proie au désespoir, c'est Félicité qui s'occupe de tout :

> Pendant deux nuits, Félicité ne quitta pas la morte. Elle répétait les mêmes prières, jetait de l'eau bénite sur les draps, revenait s'asseoir, et la contemplait [...]. Elle fit sa toilette, l'enveloppa dans son linceul, la descendit dans sa bière, lui posa une couronne, étala ses cheveux. (Flaubert 1952*a* : 609)

Tout en occupant le dernier rang du cortège qui amène Virginie au cimetière, c'est Félicité qui s'y rendra ensuite tous les jours (le cimetière ayant été défendu à Mme Aubain), en se vouant avec soin au jardinet de la tombe : « Les plates-bandes disparaissaient sous une couverture de fleurs. Elle arrosait leurs feuilles, renouvelait le sable, se mettait à genoux pour mieux labourer la terre. Mme Aubain, quand elle put y venir, en éprouva un soulagement, une espèce de consolation » (Flaubert 1952*a* : 610).
Cette capacité d'amour et de dévouement, étant totalement désintéressée, s'élargit et s'approfondit avec l'âge – « la bonté de son cœur se développa » (612) – en se répandant sur tous ceux qui peuvent en avoir besoin : Mme Aubain, les soldats, les cholériques, les réfugiés polonais, le père Colmiche enfin, ce vieillard horriblement malade et abandonné dans les décombres

---

je ne crois pas que ce soit à cause de son appartenance au peuple : la sœur de Félicité et sa famille, les fermiers de Mme Aubain, la servante et la nourrice d'Emma Bovary, beaucoup de personnages dans *Bouvard et Pécuchet* sont aussi du peuple, mais tous, me semble-t-il, pensent très bassement...

d'une porcherie ; sa « capacité invincible d'amour » (Brombert 1971 : 157) devient un exemple inégalé de la vertu théologale de la Charité. Quoi d'étonnant si – après la mort du pauvre clochard – le jour même où « elle fit dire une messe pour le repos de son âme » (Flaubert 1952*a* : 612), « il lui advint un grand bonheur » (*Ibidem*), en manière de récompense, ou plutôt comme une sorte de Grâce, soit l'arrivée du perroquet dans la maison ? Comme le rappelle Maurice Bardèche (1974 : 345), « les pauvres, les humbles objets auxquels elle applique [...] son aveugle et disponible amour, [le] réfugié polonais [...], le père Colmiche [...], toutes ces épaves [...], préparent l'entrée radieuse du perroquet dans son cœur ».

Raymonde Debray-Genette (1988 : 72), en étudiant la genèse du conte, affirme entre autre : « la donnée fondamentale est un amour doublement dévié ou dévoyé : la bête supplante l'homme, elle supplante aussi Dieu ». C'est vrai, sans doute. Mais dans le sentiment qui lie Félicité à son perroquet, j'aperçois plutôt une attitude mentale qui est bien flaubertienne, celle qui met tous les êtres sur le même plan de valeur, tous dignes du même amour, en refusant toute sorte de hiérarchie : « Les oiseaux en cage me font tout autant de pitié que les peuples en esclavage » (à Louise Colet, 6 ou 7 août 1846), « J'estime autant le forçat que moi, autant les vierges que les catins, et les chiens que les hommes » (à Louise Colet, 21 janvier 1847), « Diable m'emporte si je ne me sens pas aussi sympathique pour les poux qui rongent un gueux que pour le gueux » (à Louise Colet, [26 mai 1853]), « Je suis le frère en Dieu de tout ce qui vit, de la girafe et du crocodile comme de l'homme, et le concitoyen de tout ce qui habite le grand hôtel de l'univers » (à Louise Colet, [26 août 1846]).

Mais Félicité est douée d'autres qualités encore, qui, aux yeux de Flaubert sont d'une importance décisive ; je pense avant tout à l'imagination, mot évoqué explicitement deux fois et à deux moments particulièrement significatifs de la vie de Félicité : à propos de l'arrivée dans la maison du perroquet, qui « occupait depuis longtemps l'imagination de Félicité, car il venait d'Amérique, et ce mot lui rappelait Victor » (Flaubert 1952*a* : 612), et surtout au moment de la première communion de Virginie :

> Les filles se levèrent. Pas à pas, et les mains jointes, elles allaient vers l'autel tout illuminé, s'agenouillaient sur la première marche, recevaient l'hostie successivement et dans le même ordre revenaient à leurs prie-Dieu. Quand ce fut le tour de Virginie, Félicité se pencha pour la voir ; et, avec l'imagination que donnent les vraies tendresses, il lui sembla qu'elle était elle-même cette enfant ; sa figure devenait la sienne, sa robe l'habillait, son cœur lui battait dans la poitrine ; au moment d'ouvrir la bouche, en fermant les paupières, elle manqua s'évanouir. (Flaubert 1952*a* : 602)

Dans ces notations concernant le fonctionnement de l'imagination de Félicité, nous retrouvons les procédés qui ont toujours marqué l'âme même de Flaubert et toute sa création, comme le prouve ce passage célèbre de sa correspondance, écrit quand il composait *Madame Bovary* :

> Aujourd'hui [...], homme et femme tout ensemble, amant et maîtresse à la fois, je me suis promené à cheval dans une forêt, par un après-midi d'automne, sous des feuilles jaunes, et j'étais les chevaux, les feuilles, le vent, les paroles qu'ils se disaient et le soleil rouge qui faisait s'entre-fermer leurs paupières noyées d'amour. (à Louise Colet, [23 décembre 1853])

J'évoquerai encore la lettre également célèbre à Hyppolite Taine :

> Les personnages imaginaires m'affolent, me poursuivent, – ou plutôt c'est moi qui suis dans leur peau. Quand j'écrivais l'empoisonnement de Mme Bovary j'avais si bien le goût d'arsenic dans la bouche, j'étais si bien empoisonné moi-même que je me suis donné deux indigestions coup sur coup. (à Hyppolite Taine, [20? novembre 1866])

Si on relit *Un cœur simple* du point de vue de cette capacité de ne plus être soi et d'entrer dans l'âme et dans la peau de l'autre, on se rend compte que Félicité possède cette qualité au plus haut degré, même si le style volontairement tempéré (qui convient à l'humilité du personnage) met la sourdine à cette vertu extraordinaire ; en effet, c'est ainsi qu'elle revit en imagination le voyage périlleux de Victor :

> Les jours de soleil, elle se tourmentait de la soif ; quand il faisait de l'orage, craignait pour lui la foudre. En écoutant le vent qui grondait dans la cheminée et emportait les ardoises, elle le voyait battu par cette même tempête, au sommet d'un mat fracassé, tout le corps en arrière, sous une nappe d'écume. (Flaubert 1952*a* : 605)

De même, quand on lui annonce que le bateau de Victor est arrivé à la Havane, à nouveau l'imagination de Félicité lui offre une vive représentation : « À cause des cigares, elle imaginait la Havane un pays où l'on ne fait pas autre chose que de fumer, et Victor circulait parmi des nègres dans un nuage de tabac » (Flaubert 1952*a* : 606).
Certes, les visions de Félicité ne peuvent pas ne pas se ressentir de son ignorance et de son intelligence limitée, d'où leur simplicité, leur ingénuité ; elles restent cependant si enrichissantes qu'elles donnent à l'humble servante une incontestable grandeur naïve qui investit aussi et surtout sa foi religieuse.

Comme l'a si bien noté Hans Peter Lund,

> De ces trois aspects de l'existence d'un être humain, le corps, la pensée, l'imagination, elle [Félicité] ne retient que la dernière [...]. Elle fait preuve de ses dons pour l'imagination, quand elle essaie de lire la géographie comme une représentation par images.[17] [...] C'est exactement sa façon de comprendre la religion. (Lund 1994 : 59)

C'est l'opinion aussi de Chantal Grosse (1986 : 178), quand elle écrit que « la véritable évasion, Félicité l'obtient par le truchement des images : estampes exotiques qui l'emmènent vers d'autres mondes, imagerie religieuse du catéchisme qui lui rend sensible la présence divine ».
Certes, pour Flaubert la religion est « une affaire d'invention humaine » (à Louise Colet, [31 mars 1853]), mais cette invention mérite (comme pour Mallarmé[18]) respect, considération, estime :

> Ce qui m'attire par-dessus tout, c'est la religion. Je veux dire toutes les religions, pas plus l'une que l'autre. Chaque dogme en particulier m'est répulsif mais je considère le sentiment qui les a inventés comme le plus naturel et le plus poétique de l'humanité. Je n'aime point les philosophes qui n'ont vu là que jonglerie et sottise. J'y découvre, moi, nécessité et instinct ; aussi je respecte le nègre baisant son fétiche autant que le catholique aux pieds du Sacré-Cœur. (à Mlle Leroyer de Chantepie, [30 mars 1857])

Quant aux dogmes si répulsifs à Flaubert, Félicité « n'y comprenait rien, ne tâcha même pas de comprendre » (Flaubert 1952*a* : 601) ; mais pour le reste, pour le sentiment naturel et poétique, elle est si douée – grâce surtout à son imagination – qu'elle arrive à intérioriser profondément la religion et à la vivre avec une adhésion totale, comme les mystiques, car, comme l'a remarqué Raymonde Debray-Genette (1984 : 125), « le double aspect sensuel [...], et l'autre sublimant, de la religion a toujours été uni dans la pensée de Flaubert sur le mysticisme ».
Enfin, une dernière attitude psychologique fondamentale (liée d'une certaine manière à l'exercice de l'imagination) rapproche encore plus Félicité à son auteur : la « fidélité embellissante de la mémoire » (Brombert 1971 : 155) qui nourrit sa vie, sa volonté de « faire durer les choses » (Lund 1994 : 51).

---

[17] Nous venons de voir qu'en réalité les dons d'imagination de Félicité vont bien au-delà de cette tentative.

[18] « Oui, *je le sais*, nous ne sommes que de vaines formes de la matière, mais bien sublimes pour avoir inventé Dieu et notre âme », Stéphane Mallarmé, lettre à Henri Cazalis, 28 avril 1866 (Mallarmé 1959 : 207).

Des fois, le mouvement de la mémoire peut être involontaire et très douloureux : « Alors une faiblesse l'arrêta ; et la misère de son enfance, la déception du premier amour, le départ de son neveu, la mort de Virginie, comme les flots d'une marée, revinrent à la fois, et, lui montant à la gorge, l'étouffaient » (Flaubert 1952*a* : 616).

Mais, la plupart du temps, le souvenir est volontairement recherché et pieusement entretenu, souvent à l'aide des objets, qui s'affirment « comme garants d'une fidélité au passé » (Brombert 1971 : 104).

En relation à la vente des meubles de la maison après la mort de Mme Aubain, Raymonde Debray-Genette (1988 : 166) rappelle que « nous retrouvons [...] cette circulation des objets qui sont, pour ainsi dire, les épaves d'un grand naufrage affectif », en reliant ce schéma narratif à une hantise personnelle de l'auteur, sur laquelle il nous faudra revenir dans le prochain chapitre.

Pour le moment, en revenant au conte et à la maison de Mme Aubain, on constate que c'est surtout la chambre de Félicité qui s'érige en haut lieu de la mémoire, où la vie de la vieille femme se transforme petit à petit d'existence vécue en « existence-souvenir »[19].

C'est pour que la chambre de Félicité puisse atteindre pleinement son sens et sa fonction que la description en a été si longtemps renvoyée, comme l'a si bien remarqué Raymonde Debray-Genette (1988 : 77) : « La description de la maison au premier chapitre s'arrêtera au seuil de cette chambre qui ne sera décrite qu'au chapitre IV, afin que viennent s'y amasser tous les débris des naufrages sentimentaux sous l'œil vitreux, par instant rayonnant, de Loulou ».

Deux ordres différents d'objets s'accumulent dans cette chambre qui a « l'air tout à la fois d'une chapelle et d'un bazar » (Flaubert 1952*a* : 617) : ceux que Flaubert définit comme « choses hétéroclites », mais qui résument la vie de Félicité et de sa maîtresse, et les « objets religieux », garants de la foi simple et imagée de la servante. C'est au milieu de cette double série, l'une affective et l'autre religieuse, que s'installe le perroquet empaillé, en en réalisant en quelque sorte la parfaite synthèse : être aimé entre tous, « presque un fils, un amoureux » (615), aux yeux de Félicité Loulou se transforme petit à petit dans le symbole du Saint-Esprit ; mais puisque « le symbole devenait pour elle toute la réalité »[20], Loulou se confond désormais avec l'entité divine elle-même.

---

[19] J'ai emprunté ce terme d'existence-souvenir à Hans Peter Lund (1994 : 57).

[20] Ce passage du manuscrit (f° 398v°) est cité par Raymonde Debray-Genette (1988 : 182). Je rappelle qu'on retrouve cette même confusion entre le sens littéral et le sens figuré dans l'esprit de Salammbô : « elle prenait ces conceptions pour des réalités ; elle acceptait comme vrais en eux-mêmes de purs symboles et jusqu'à des manières de langage » (Flaubert 1951*b* : 906).

Signe de son « atrophie intellectuelle » (Debray-Genette 1988 : 168), sans doute, de « sa pensée proprement magique » (182), d'un mysticisme qui – toujours selon Raymonde Debray-Genette – « vire à la pathologie tant mentale que physique » (186), signe surtout – à mon avis – d'une vieillesse de plus en plus renfermée sur elle-même, de plus en plus solitaire et retranchée de la réalité, cette confusion mentale entre le perroquet et le Saint-Esprit consent la vision finale, récompense offerte à l'imagination et à la fidélité au souvenir de Félicité.

Cependant, rien ne peut arrêter le processus impitoyable du vieillir, même pas la foi simple et inconditionnelle de la vieille femme : elle aura seulement la consolation (combien illusoire et navrante) de ne pas s'en rendre compte. Car (je l'ai souligné dans les premières pages de cette étude) les objets aussi sont exposés à l'usure du temps. Le vermine qui mange le petit chapeau de Virginie, la déchéance de la maison aux lattes pourries et exposée aux infiltrations de la pluie, la décrépitude du perroquet – « les vers le dévoraient ; une de ses ailes était cassée, l'étoupe lui sortait du ventre » (Flaubert 1952*a* : 620) sont le témoignage amer et inéluctable du vieillir universel.

# 4·

## VIEILLIR SELON FLAUBERT

*« Quand l'esprit ne se tourne plus naturellement vers l'avenir, on est devenu un vieux. C'est là que j'en suis »*

(à Ivan Tourgueneff, 3 octobre 1875)

Raymonde Debray-Genette, dans son étude incontournable sur les *Trois contes* (1988 : 10) que j'ai plusieurs fois évoquée, en affirmant et en approfondissant « la diversité générique de ces trois textes » par l'analyse formelle et structurale, se dissocie du jugement traditionnel concernant leur unité : « Tous les critiques qui ont voulu montrer l'unité du recueil n'ont retenu qu'une thématique, souvent forcée, qui y voit trois vies de saints ou trois moments du christianisme » (9-10).

Je serais bien plus nuancée envers les études thématiques et leurs mérites qui ne sont pas des moindres ; certes, les preuves apportées par le critique sur l'appartenance de chaque conte à un genre multiple et différent (légende actualisée en forme savante pour *Saint Julien*, tension entre roman réaliste et moralité légendaire pour *Un cœur simple*, récit symbolique et récit historique pour *Hérodias*) sont d'un très grand intérêt ; on ne doit pas pour autant rayer les consonances thématiques, si bien exposées, par exemple, dans l'étude de Chantal Grosse (1986 : 171-188), auxquelles on peut ajouter le thème qu'on vient de déceler dans ces pages : celui du vieillir, avec ses différentes modulations ; en effet (nous venons de le voir), dans *La légende de Saint Julien l'Hospitalier* Flaubert a représenté le vieillir quand on est jeune, dans *Hérodias* le vieillir à l'âge mûr, dans *Un cœur simple* le vieillir quand on est vieux.

Il y a cependant un autre élément, très remarquable pour notre propos (et il ne s'agit pas d'un élément thématique), qui œuvre à l'unité des *Trois contes* : une nouvelle manière de concevoir le personnage.

Dans son introduction à l'édition de poche Flammarion, Pierre-Marc de Biasi (1986 : 8) écrit que – tout en prenant « la dimension singulière d'une sorte de testament esthétique » en tant que « dernière œuvre publiée du vivant de l'auteur » – « le triptyque des *Trois contes* paraît s'ouvrir de plusieurs manières sur la totalité de l'œuvre antérieure » : ainsi, « *Un cœur simple* se rapproche [...] de *Madame Bovary* ; *Saint Julien* laisse apercevoir [...] beaucoup de points communs avec *La Tentation de Saint Antoine* ; *Hérodias* entretient d'évidents rapports d'affinité avec *Salammbô* » (*Ibidem*). Or, dans cette « sorte de retour méditatif sur la totalité de son œuvre » (9) on ne peut pas ne pas relever dans les *Trois contes* ce que j'appellerais volontiers le vieillissement de la conception du personnage.
Dans son analyse exemplaire du mode narratif dans les *Trois contes*, Raymonde Debray-Genette – en se référant à l'œuvre de Flaubert en général, mais plus spécialement à *Saint Julien* et à *Un cœur simple* – constate, entre autres, que le personnage

> Ne se dresse plus comme une sorte d'être présent, vivant, mimé. Il s'évide, son « être de papier » s'émiette et se dissémine. Son illusion de réalité dépend tout entière des autres procédés du récit. Parallèlement, par exemple, le portrait se morcelle, le plus souvent incomplet, dispersé au long du texte, quand il n'est pas donné après la mort du personnage. (Debray-Genette 1983 : 140)

Ces constatations concernent à mon avis tous les personnages des *Trois contes*, y compris les protagonistes : nous avons dit, par exemple, que Félicité évolue au cours de la narration, mais personne ne pourra jamais oublier le portrait du premier chapitre, la « femme en bois, fonctionnant d'une manière automatique » (Flaubert 1952*a* : 592) ; Julien est tout à fait dépourvu de psychologie, il est constamment agi par une volonté extérieure à son esprit, par des prédictions et des présages, par une fatalité mystérieuse qui lui enlève toute liberté et toute cohérence psychologique : il n'est qu'une image de vitrail, éblouissante mais bidimensionnelle ; Saint Jean n'est qu'une voix rugissante aux accents inhumains[1] et Salomé une belle poupée qui danse... Tous ces personnages, me semble-t-il, vont de plus en plus vers le geste mécanique, vers le déclic figé, (vers le « scatto fisso » dont parle Sergio Cigada dans ses analyses de l'œuvre de Flaubert pendant ses cours universitaires), en affichant ouvertement dans la narration même leur statut d'êtres de papier.
Or, cette sorte de dépouillement du personnage, cette manière de le désincarner, d'en montrer les ficelles et les rouages qui règlent leur fonctionnement, pourraient faire penser de prime abord à une certaine aridité, à une

[1] Cfr., sur la problématique de la voix, Juliette Frølich (1988) et Philippe Dufour (1988).

sécheresse stérile, à une créativité vieillissante. Au contraire – et la critique l'a souvent souligné – nous sommes en présence d'une rénovation imposante de l'art du roman.

> Les *Trois contes*, – écrit Raymonde Debray-Genette (1988 : 132) – par leur date de production dans la vie de l'écrivain, devraient apparaître comme l'expression de la dernière manière, si l'on peut dire, de Flaubert, ouvrant sur la modernité [...]. Mais les *Trois contes* affichent dans leur titre (conte, légende) une sorte de retour à des formes très anciennes.

C'est à cause de cette apparente contradiction (instances vers la modernité / retour vers des formes anciennes) que le critique s'évertue à prouver comment Flaubert ne subit pas passivement les modèles antiques, mais les renouvelle en créant des formes modernes ; toutefois c'est avant tout dans la restructuration du personnage que se situe à mon sens la nouveauté la plus considérable proposée par Flaubert.
On sait qu'il a écrit les *Trois contes* au beau milieu de son immense travail pour *Bouvard et Pécuchet* qui le désespérait ; or – c'est un fait désormais bien établi – cette œuvre inachevée et « peut-être inachevable » (de Biasi 1986 : 8), dont le projet fut si mal compris par les contemporains de l'auteur, a été considérée au XX^e^ siècle un exemple inégalé de modernité, en devenant le modèle pour un nouveau type de roman et d'écriture romanesque ; à commencer par les personnages, par les deux protagonistes en particulier, qui mènent à son terme la transformation que je décrivais plus haut.
Jugés des manières les plus diverses par les critiques, Bouvard et Pécuchet finissent souvent par en attirer la sympathie : « Nos deux "cœurs simples" – écrit par exemple Michel Butor – [...] malgré leurs ridicules, restent profondément sympathiques d'un bout à l'autre du livre, parce qu'ils sont les seuls à demeurer honnêtes et désintéressés » (Butor 1984 : 194-195). Et Victor Brombert (1971 : 174) : « Les deux *bonshommes* [...] finissent par acquérir une dignité touchante. Tout n'est pas amertume et tristesse. Les deux amis symbolisent le couple éternel : leurs tempéraments son complémentaires ». Maurice Bardèche écrit à son tour :

> Bouvard et Pécuchet [...] sont deux hommes de bonne volonté, autodidactes bornés et ridicules, mais pour lesquels on sent quelque indulgence, à cause de leur curiosité, de leur désir honnête de s'instruire, de leur esprit critique, de leur acharnement à découvrir une parcelle de certitude et qui [...] deviennent, par cette particularité, plus originaux et bien moins représentatifs de la bêtise universelle. (Bardèche 1974 : 382)

Toujours est-il que Bouvard et Pécuchet sont et restent deux « pantins ineptes » (Brombert 1971 : 169), « deux marionnettes » (Douchin 1984 : 86), « deux silhouettes caricaturales » (Digeon 1970 : 237), aux « gestes [...] durcis, excessifs, vite emportés » (Mouchard 1981 : 657)[2], au point que Victor Brombert (1971 : 168) peut parler de *Bouvard et Pécuchet* comme d'une œuvre qui « marque non seulement l'émergence incontestable du roman d'idées [...], mais le déclin du roman d'analyse », déclin caractérisé par « la disparition du personnage ».

De même, Claude Digeon (1970 : 241) écrit : « Transformables à merci, en fonction du problème posé, les personnages principaux deviennent des figurants et la structure de l'ouvrage leur donne une apparence mécanique ». Réduits ainsi à des figurines propulsées par un mécanisme qu'il faut remonter à chaque chapitre, Bouvard et Pécuchet ne connaissent pas le processus du vieillir ; c'est ce qu'a bien vu Claude Digeon (1970 : 241)[3] : « Les deux hommes sont âgés de quarante-sept ans au premier chapitre, et d'environ quatre-vingt ans à la fin du livre. Pourtant ils n'ont jamais pu ressentir les atteintes de la vieillesse ».

En effet, Bouvard et Pécuchet, pendant leurs multiples aventures dans les plus divers domaines du savoir, tout aussi décevantes les unes après les autres, toutes vouées à des échecs au fur et à mesure plus amers et désespérants, restent toujours les mêmes. Il y a, certes, un moment fondamental dans le roman qui marque « l'élargissement inquiétant de leur tête » (Brombert 1971 : 177), moment condensé dans la célèbre formule : « Alors une faculté pitoyable se développa dans leur esprit, celle de voir la bêtise et de ne plus la tolérer » (Flaubert 1999[4] : 320), mais ils restent tout le temps les mêmes « vieux enfants », selon l'excellente définition qu'en donne Claude Mouchard (1981 : 654).

On a souvent prouvé combien ces deux « vieux enfants » ressemblent au fond à leur auteur (quoique sur le mode du grotesque triste, du comique

---

[2] Je désire souligner l'importance de cette étude qui prouve d'une manière lucide et convaincante que les innovations structurales et d'écriture de *Bouvard et Pécuchet* naissent d'une motivation philosophique profonde, présente depuis toujours dans l'esprit de Flaubert, mais qui a rejoint désormais une évidence bouleversante : l'inconstance, la labilité de la réalité qui « est faite, comme dit le roman lui-même, "d'une matière ondoyante et fugitive" » (Mouchard 1981 : 656).

[3] Pierre-Marc de Biasi (1999 : 10) donne une lecture différente de la durée temporelle du roman : « après une vingtaine d'années de recherches sans résultats dans les disciplines les plus diverses, dégoûtés de tout [...], les deux comparses ne retrouvent leur joie de vivre qu'en revenant à leur première occupation, copier ». Les deux bonshommes n'auraient donc pas quatre-vingts ans à la fin de l'œuvre, ils iraient vers la septantaine ; cependant, ceci ne change rien à notre propos : Bouvard et Pécuchet, quel que soit leur âge, ne vieillissent pas.

[4] Je cite de cette édition et non pas de celle de la « Bibliothèque de la Pléiade » qui publie la version du roman 'revue et corrigée' par la nièce de Flaubert.

lugubre) ; c'est qu'en effet il y a chez Flaubert ce que Jean-Pierre Richard (1954 : 171) appelle, par une heureuse formulation, une « adolescence indéfiniment prolongée » : « Flaubert est le premier grand écrivain français à cultiver délibérément en lui le pouvoir qu'a la jeunesse de sauvegarder tous les possibles, et à considérer la vie comme une adolescence continuée » (172). Cette « adolescence continuée » est – aux yeux de Flaubert – le seul moyen de garder intacte sa disponibilité à la création littéraire, de cultiver soigneusement la monstruosité de l'artiste, qui doit être capable de rester à l'écart de la vie pratique et de ses attraits engageants; c'est le refus de devenir quelqu'un pour pouvoir être constamment tous les autres.

C'est ce qui explique le ton grincheux de la lettre à sa mère que j'ai déjà citée (et que je vais reprendre tout à l'heure pour d'autres passages) au moment du mariage de son ami Ernest Chevalier, c'est ce qui explique aussi les positions extrêmes et décidées qu'il assume si souvent dans sa *Correspondance*. Pour faire bref, je n'évoquerai que deux lettres, parmi les plus célèbres ; d'abord, celle qu'il écrivait à sa mère en 1850, pendant son voyage en Orient :

> Quand on veut, petit ou grand, se mêler des œuvres du bon Dieu, il faut commencer [...] par se mettre dans une position à n'en être pas dupe. Tu peindras le vin, l'amour, les femmes, la gloire, à condition, mon bonhomme, que tu ne seras ni ivrogne, ni amant, ni mari, ni tourlourou. Mêlé à la vie, on la voit mal, on en souffre ou [on] en jouit trop. L'artiste, selon moi, est une monstruosité, – quelque chose de hors nature. [...] Or [...] je suis résigné à vivre comme j'ai vécu, seul, avec ma foule de grands hommes qui me tiennent lieu de cercle, avec ma peau d'ours, étant un ours moi-même, etc. Je me fous du monde, de l'avenir, du qu'en-dira-t-on, d'un établissement quelconque [...]. Voilà comme je suis ; tel est mon caractère, mon caractère est tel. (15 décembre 1850)

Vingt ans après, Flaubert écrivait à Georges Sand :

> Je ne demanderais pas mieux que de me rejeter sur une affection nouvelle. Mais comment ? Presque tous mes vieux amis sont mariés, *officiels*, pensent à leur petit commerce tout le long de l'année, à la chasse pendant les vacances, et au whist après leur dîner. Je n'en connais pas un seul qui soit capable de passer avec moi un après-midi à lire un poète. – Ils ont leurs affaires ; moi, je n'ai pas d'affaires. Notez que je suis dans la même position sociale où je me trouvais à 18 ans. (21 mai 1870)

Le tour d'escamoter la vie a parfaitement réussi : Flaubert ne s'est pas établi, ne s'est pas marié, n'a pas eu d'enfants, il est resté « célibataire et soli-

taire » (à Mlle Leroyer de Chantepie, 18 mars 1857), en gardant à tout prix « la même position sociale où il se trouvait à 18 ans », en choisissant cette « adolescence continuée » qui lui permettra d'écrire des chefs-d'œuvre, mais qu'il paiera chèrement : « il se retrouve au dernier jour seul et vide comme à la vingtième année, ayant évité le durcissement mais aussi la maturité, brusquement passé de la jeunesse à la vieillesse » (Richard 1954 : 173).
Car, si Bouvard et Pécuchet ne vieillissent pas, Flaubert, lui, vieillit et vieillit mal.
J'ai assez répété au fil des chapitres précédents que Flaubert « avait déjà décidé d'être vieux avant l'âge » (Barnes 2000 : 267). Cette résolution dépend en très grande partie de « la cassure »[5] qui a marqué sa jeunesse, la crise épileptique qui a changé sa vie, tant de fois commentée par la critique que je n'y reviendrai pas dans ces pages.
Je voudrais seulement souligner comment cette crise, la maladie qui s'ensuivit et le nouvel état qui en est dérivé ont été vécus par Flaubert comme un passage irrévocable de la jeunesse à la vieillesse ; tout de suite après l'attaque, il écrit à Ernest Chevalier :

> J'ai manqué péter dans les mains de ma famille [...]. On m'a fait 3 saignées en même temps et enfin j'ai rouvert l'œil. [...] Je suis dans un foutu état, à la moindre sensation tous mes nerfs tressaillent comme des cordes à violon, mes genoux, mes épaules et mon ventre tremblent comme la feuille. [...] Je dois joliment t'embêter, n'est-ce pas, avec le récit de mes douleurs, mais que veux-tu ? si j'ai déjà la maladie des vieillards il me sera bien permis de radoter comme eux. (1er février 1844)

L'année suivante, en 1845, il écrit des lettres où sa nouvelle situation psychologique est bien décrite, avec des allusions constantes à son vieillissement survenu avec la maladie, et accepté, cultivé presque :

> Ne crois-tu pas qu'il y a bien des choses qui me manquent et que je n'aurais pas été aussi magnanime que les plus opulents, tout aussi tendre que les amoureux, tout aussi sensuel que les plus effrénés ? Je ne regrette pourtant ni la richesse, ni l'amour, ni la chair, et l'on s'étonne de me voir si sage. J'ai dit à la vie pratique un irrévocable adieu. Ma maladie de nerfs a été la transition entre ces deux états. Je ne demande d'ici à longtemps que cinq ou six heures de tranquillité dans ma chambre, un grand feu l'hiver, et deux bougies chaque soir pour m'éclairer. (à Alfred Le Poittevin, 13 mai [1845])

[5] C'est le titre choisi par Henry Troyat (1988 : 57), pour le chapitre consacré à la crise qui a frappé Flaubert.

> Mon pli est à peu près pris. Je vis d'une façon réglée, calme, régulière. M'occupant exclusivement de littérature et d'histoire. [...] Je n'ai jamais passé d'années meilleures que les deux qui viennent de s'écouler, parce qu'elles ont été les plus libres [...]. J'y ai sacrifié beaucoup à cette liberté. J'y sacrifierais plus encore. Ma santé n'est ni pire, ni meilleure. C'est long, long, bien long [...]. Ah ! cher ami, la maison n'est plus gaie comme par le passé, ma sœur est mariée, mes parents se font vieux, et moi aussi, tout cela s'use. (à Ernest Chevalier, 13 août 1845)

> Pour moi, je ne sens plus ni les emportements chaleureux de la jeunesse, ni ces grandes amertumes d'autrefois. Ils se sont mêlés ensemble, et cela fait une teinte universelle ou tout se trouve broyé et confondu. J'observe que je ne ris plus guère et que je ne suis plus triste. Je suis mûr. (à Alfred Le Poittevin, 16 septembre 1845)

Pendant toute l'année 1846 il essaie (inutilement) de convaincre Louise Colet, maîtresse bouillonnante aux sentiments fougueux et très emportés, que le temps des passions est fini pour lui, qu'il est vieux, vieux irrémédiablement et irrévocablement ; je choisis deux lettres qui me paraissent particulièrement éloquentes :

> Ma jeunesse est passée. La maladie de nerfs qui m'a duré deux ans en a été la conclusion, la fermeture, le résultat logique. Pour avoir eu ce que j'ai eu il a fallu que quelque chose, antérieurement, se soit passé d'une façon assez tragique dans la boîte de mon cerveau. – Puis tout s'était rétabli [...]. Je marchais avec la rectitude d'un système particulier fait pour un cas spécial. [...] Tu es venue du bout de ton doigt remuer tout cela. Mais c'est pour l'océan que la tempête est faite ! – Des étangs, quand on les trouble, il ne s'exhale que des odeurs malsaines. [...] Tu m'as cru jeune et je suis vieux. (8-9 août 1846)

> Si tu avais compté trouver en moi les aigreurs des passions adolescentes et leurs fougues délirantes il fallait fuir cet homme qui s'est déclaré vieux d'abord et qui avant de demander à être aimé a montré sa lèpre. J'ai beaucoup vécu, Louise, beaucoup. Ceux qui me connaissent un peu intimement s'étonnent de me trouver si mûr et je le suis plus encore qu'ils ne le pensent. (21 octobre 1846)

Il ne faut pas oublier qu'à cette date Flaubert n'a pas encore vingt-cinq ans (comment ne pas comprendre Louise Colet, qui s'attendait à une passion éperdue !) : pourtant – et nous avons eu le moyen de le constater en parlant des jeunes-vieux de son œuvre – Flaubert est passé à travers des expériences traumatisantes qui l'ont vieilli ; par conséquent, comme le rappelle Jean

Bruneau (1962 : 580-582), « il s'est radicalement transformé [...], il a appris une leçon fondamentale : l'artiste ne peut pas à la fois représenter et vivre. [...] Flaubert va consacrer son œuvre à représenter ; il perdra sa vie pour gagner celle des autres ».

Cette transformation, cette décision de se retrancher de la vie active le poussent à cultiver presque pieusement deux dispositions d'esprit qui avaient été toujours les siennes, dès la première jeunesse : ne jamais oublier le processus du vieillir qui est inséparable de l'existence humaine en s'y soumettant avec sérénité d'une part, et d'autre part ne jamais oublier les années de son adolescence, de sa jeunesse, pendant lesquelles il a vécu activement et intensément, car « il n'y a pas de représentation profonde de la vie sans souvenir » (582).

Le culte du souvenir (cette même disposition qu'il donnera à Félicité, comme nous l'avons vu) est peut-être le trait le plus puissant de la personnalité de Flaubert ; déjà ses lettres de jeunesse à Ernest Chevalier sont remplies d'évocations des jours passés ensemble, de leurs causeries, des années de collège ; un seul exemple : « J'ai repensé à nos bonnes promenades, à tant de pipes fumées amicalement, à tant de douces causeries, de blagues, de folies, de vérités [...], à tout notre passé. Cela vous fait sourire comme si l'on revoyait ses habits de petit enfant » (14 mars 1840).

Si les habits sont ici présents en tant que terme de comparaison, ils feront toujours partie des objets députés à faire déclencher et entretenir le souvenir ; en voici quelques exemples en vrac : « J'aime m'entourer de souvenirs, [...] je ne vends pas mes vieux habits. Je vais les revoir quelquefois dans le grenier où ils sont et je songe au temps où ils étaient neufs et à tout ce que j'ai fait en les portant » (à Louise Colet, 8-9 août, 1846), « Vous êtes mêlés à tant de choses de ma vie intime ! Je vous ai connus à Trouville, dans le temps que nous y étions tous. J'ai gardé pour moi le châle bariolé de rouge et de bleu que portait Henriette et qu'elle avait donné à Caroline » (à Gertrude Collier, début de novembre 1846), « Comme c'était au cimetière où sont mon père et ma sœur, l'idée m'a pris d'aller voir leurs tombes. Cette vue m'a peu ému. [...] *eux* ils sont en moi, dans mon souvenir. La vue d'un vêtement qui leur a appartenu me fait plus d'effet que celle de leurs tombeaux » (à Louise Colet, 1er-2 octobre 1852), « Qu'as-tu fait du châle et du chapeau de jardin de ma pauvre maman ? Je les ai cherchés dans le tiroir de la commode et je ne les ai pas trouvés, car j'aime de temps à autre à revoir ces objets et à rêver dessus. Chez moi rien ne s'efface » (à sa nièce Caroline, 9 décembre 1876).

En effet, les objets pour Flaubert (comme pour Félicité !) constituent une source concrète et continuelle de souvenirs, pourvu qu'ils soient usés et vieillis, qu'on en puisse jouir en tant que métonymie des êtres aimés et en tant que symboles du temps révolu, auquel on revient comme dans « une nécropole » (à Élisa Schlésinger, 16 janvier 1859) :

> Moi, je me rôtis les tibias devant ma cheminée [...] en ruminant un tas de vieilles choses [...]. Cette époque de distribution de prix me remet toujours en mémoire mon temps de collège. J'ai un grand respect pour ce que j'étais alors (bien que je fusse parfaitement ridicule) – et si je vaux quelque chose c'est peut-être à cause de cela ? (à Madame Jules Sandeau, 5 août 1860)

> À mesure que l'on vieillit [...] on se reporte vers les jours anciens, vers le temps de la jeunesse. [...] Jamais je ne vais à Rouen chez mon frère sans regarder la maison du père Mignot, dont je me rappelle encore tout l'intérieur [...]. L'autre jour j'ai été au collège voir un gamin que l'on m'avait recommandé à Paris ; tout le temps du collège m'est revenu à la pensée. Je t'ai revu battant la semelle contre le mur, par un temps de neige, dans la cour des grands... (à Ernest Chevalier, 19 avril 1864)

> Tous mes souvenirs de ma jeunesse crient sous mes pas, comme les coquilles de la plage. Chaque lame de la mer que je regarde tomber, éveille en moi des retentissements lointains. J'entends gronder les jours passés, et se presser comme des flots toute l'interminable série des passions disparues. (à Louise Colet, 21 août 1853)

Le culte pieux des souvenirs d'un passé que pourtant Flaubert veut et considère définitivement révolu (quoique toujours vivant) va de pair avec le rappel (à soi-même et aux autres) d'un parti-pris de vieillesse, choisie bien avant le temps.
À vingt-trois ans : « Hélas ! je ne suis plus si gai qu'autrefois. Je deviens vieux » (à Ernest Chevalier, 13 mai 1845) ; à vingt-quatre ans : « Maintenant je vois la maturité toucher à la flétrissure » (à Louise Colet, 11 août 1846) ; à vingt-cinq ans : « modère cette violence de passion, cet emportement de caractère qui t'a fait déjà tant souffrir. Fais-toi vieille pour ma vieillesse » (à Louise Colet, 10 août 1847) ; à vingt-six ans : « tout tombe autour de moi, il me semble parfois que je suis bien vieux » (à Ernest Chevalier, 10 avril 1848) ; à vingt-neuf ans : « ce n'est pas un homme vieilli comme moi dans tous les excès de la solitude [...] qu'il fallait aimer » (à Louise Colet, 23 octobre 1851) ; à trente ans : « je me considère comme ayant quarante ans, comme ayant cinquante ans, comme ayant soixante ans » (à Louise Colet, 31 janvier 1852). On l'aura compris, à chaque année de sa jeunesse, puis de son âge mûr, Flaubert ne manque jamais d'insister sur son vieillissement prématuré et progressif, en arrivant jusqu'à s'exercer (quand il n'a pas encore trente-et-un ans) aux horreurs extrêmes que pourrait entraîner ce processus, selon le même procédé du grotesque triste – mais cette fois bien plus lugubre – que nous lui avons vu exercer avec Du Camp à l'époque du voyage en Orient :

> B[ouilhet] et moi, nous avons passé toute notre soirée de dimanche à nous faire des tableaux anticipés de notre décrépitude. Nous nous voyions vieux, misérables, à l'hospice des incurables, balayant les rues et, dans nos habits tachés, parlant du temps d'aujourd'hui [...]. Nous nous sommes d'abord fait rire, puis presque pleurer. (à Louise Colet, 16 novembre 1852)

Cependant, comme je l'annonçais plus haut, au moment venu Flaubert vieillit prématurément et vieillit mal. Il est vrai que les circonstances extérieures ont été écrasantes, en contribuant pour beaucoup à son état d'accablement, qui semble irréparable : la mort de Louis Bouilhet en 1869, celle de Sainte-Beuve la même année, celle de Jules Duplan en 1870 et celle de Jules de Goncourt ; puis la guerre, l'occupation de Croisset, le désastre de la défaite, la Commune, qui donnent à Flaubert la conviction de la fin d'un monde (de son monde), que la mort de sa mère en 1872 vient achever : à cinquante ans, « Flaubert vit dans la sensation qu'un désert est en train de se faire autour de lui, qu'une partie de sa vie est révolue, qu'il entre maintenant dans la vieillesse » (de Biasi 1986 : 13).
Déjà en 1870 il écrivait à Georges Sand :

> J'ai beau travailler, ça ne va pas ! ça ne va pas ! Tout m'irrite et me blesse ; et comme je me contiens devant le monde, je suis pris, de temps à autre, par des crises de larmes où il me semble que je vais crever. – Je sens enfin, une chose toute nouvelle : les approches de la vieillesse. L'ombre m'envahit, comme dirait le père Hugo. (17 mars 1870)

Étonnant Flaubert, qui a toujours parlé de sa vieillesse bien acquise, et qui maintenant en ressent les approches comme d'« une chose toute nouvelle » ! C'est que sa solitude devient effectivement totale ; il ne se reconnaît plus dans le monde où pourtant il faut continuer à vivre ; il se sent « un Fossile, un individu qui n'a plus de raison d'être dans le monde maintenant » (à la Princesse Mathilde, 30 mars 1872).
La très célèbre lettre écrite à Élisa Schlésinger en 1872 résume clairement cet état des choses, en insistant en même temps sur toute la mélancolique grandeur de ses souvenirs les plus chers :

> Ma vieille Amie, ma vieille Tendresse,
> Je ne peux pas voir votre écriture sans être remué ! [...]
> C'est dans la solitude que je me trouve le mieux ! Paris n'est plus Paris, tous mes amis sont morts ; ceux qui restent comptent peu, ou bien sont tellement changés que je ne les reconnais plus. [...]

> On m'a donné un chien ; je me promène avec lui en regardant l'effet du soleil sur les feuilles qui jaunissent et, comme un vieux, je rêve le passé. – Car je suis un *Vieux*. L'avenir pour moi n'a plus de rêves. Mais les jours d'autrefois se représentent comme baignés dans une vapeur d'or. – Sur ce fond lumineux où de chers fantômes me tendent les bras, la figure qui se détache le plus splendidement c'est la vôtre ! – Oui, la vôtre. Ô pauvre Trouville ! (5 octobre 1872)

Le ton ému, mesuré, poignant mais infiniment digne de cette lettre, change avec les autres correspondants (surtout quand il écrit à Georges Sand) et devient de plus en plus morne, sombre, acrimonieux : « Maux d'estomac et de ventre, angoisses nerveuses et humeur archi-noire, voilà mon bilan » (à Georges Sand, 4 novembre 1874), « Je suis triste à crever. Quand je ne me torture pas sur ma besogne, je gémis sur moi-même. Voilà le vrai. Dans mes loisirs, je ne fais pas autre chose que songer à ceux qui sont morts. – Et [...] personne ne me comprend ! J'appartiens à un autre monde » (à Georges Sand, 2 décembre 1874), « Il se passe dans mon individu des choses anormales. Mon affaissement psychique doit tenir à quelque cause cachée ? Je me sens vieux, usé, écœuré de tout [...]. Je me perds dans mes souvenirs d'enfance comme un vieillard » (à Georges Sand, 27 mars 1875), « Une goutte errante, des douleurs qui se promènent partout, *une invincible* mélancolie, le sentiment de "l'inutilité universelle" et de grands doutes sur le livre que je fais, voilà ce que j'ai, chère et vaillant maître. – [...] Ah ! [...] la vieillesse ne s'annonce pas sous des couleurs folichonnes » (à Georges Sand, 10 mai 1875).

La ruine économique provoquée par le mari de sa nièce, qui jette Flaubert dans un état de pauvreté – « Flaubert n'avait plus rien : son héritage avait disparu, ses revenus n'existaient plus » (Bardèche 1974 : 360) – achève de terrasser l'écrivain, pour qui « commence une lugubre vieillesse » (à Émile Zola, 13 août 1875). Sous le coup de la ruine, il écrit à Georges Sand cette lettre :

> Depuis un an je sentais venir un grand malheur quelconque. Mon spleen n'avait pas d'autre cause. Maintenant c'est fait. [...] En admettant les choses au mieux il nous restera à peine de quoi vivre, chétivement.
>
> Depuis ma jeunesse j'ai tout sacrifié à ma tranquillité d'esprit. Elle est maintenant perdue à tout jamais. Vous savez que je ne suis pas un poseur. Eh bien je souhaite crever le plus vite possible car je suis fini, vidé et plus vieux que si j'avais cent ans. [...] notez que j'ai 54 ans et qu'à cet âge-là, on ne change pas d'habitudes, on ne refait pas sa vie ! (18 août 1875)

Et bien, non : Flaubert ne va pas refaire sa vie ; cependant c'est un peu comme si – une fois le malheur arrivé – il puisse trouver la force de sortir de la *delectatio morosa* dans laquelle il s'était plongé depuis la mort de Bouilhet et de sa mère.
Certes, il n'arrête pas ses lamentations sur la gravité des malheurs qui l'ont frappé ; il n'arrête non plus de parler de sa vieillesse : « L'Avenir ne m'offre rien de bon et le Passé me dévore, et je ne pense qu'aux jours écoulés et aux gens qui ne peuvent revenir. Signe de vieillesse et de décadence » (à Edma Roger des Genettes, 3 octobre 1875). Pourtant, il reprend à travailler avec enthousiasme ; pendant qu'il compose les *Trois contes*, il écrit à la même correspondante : « Les choses ne sont pas superbes, mais enfin elles sont tolérables. Je me suis remâté, j'ai envie d'écrire. J'espère en une période assez longue de paix » (19 juin 1876). Et à sa nièce, moins de deux mois plus tard :

> Je crois que (sans le savoir) j'avais été malade profondément et secrètement depuis la mort de notre pauvre vieille. Si je me trompe, d'où vient cette espèce d'éclaircissement qui s'est fait en moi, depuis quelque temps ? C'est comme si des brouillards se dissipaient. Physiquement, je me sens rajeuni. (10 août 1876)

C'est que Flaubert a enfin assimilé son long, son inépuisable vieillissement, devenu enfin la vraie vieillesse ; peut-être même la composition des *Trois contes* où – comme on l'a vu – tout le processus du vieillir est représenté et médité – l'a aidé dans ce pas difficile : il accepte désormais, à cinquante-cinq ans, de se voir en vieillard ; mais un vieillard encore capable de se réfugier dans l'Art, son éternel salut ; un vieillard de plus en plus entouré et considéré comme un maître par la nouvelle génération d'écrivains ; un vieillard lié d'un amour paternel à son cher disciple Guy de Maupassant.
Il est vrai qu'à ce moment de sa vie, les souvenirs deviennent encore plus envahissants, et Flaubert incarne tout à fait ce « poète du posthume » dont parle Victor Brombert (1971 : 24). Mais, somme toute, il ne refuse plus que le passé le dévore, et il se prépare ainsi à la mort, qu'au fond il a toujours souhaitée. Ce n'est pas, ce n'a jamais été la mort qui lui faisait horreur, c'est la vie, car « la vie n'est tolérable qu'à la condition de n'y jamais être » (à Louise Colet, 5 mars 1853) :

> Mais moi je la déteste, la Vie. Je suis un catholique. J'ai au cœur quelque chose du suintement vert des cathédrales normandes. Mes tendresses d'esprit sont pour les inactifs, pour les ascètes, pour les rêveurs. – Je suis embêté de m'habiller, de me déshabiller, de manger. [...] et si j'ai encore trente ans à vivre, je les passerais ainsi, couché sur le dos, inerte et à l'état de bûche. (à Louise Colet, 14 décembre 1853)

> La vie est une chose tellement hideuse, que le seul moyen de la supporter, c'est de l'éviter. (à Mlle Leroyer de Chantepie, 18 mai 1857)

« La vie est hideuse », la vie qui n'est qu'un processus incessant allant de déchéances en échecs, la vie qui est la négation de l'absolu, qui est toujours « l'histoire d'un rêve déçu » dont le vieillir (le vieillir des hommes et des choses, le vieillir des sentiments) est la preuve la plus évidente et douloureuse.

En analysant le chapitre des Comices dans *Madame Bovary*, Sergio Cigada a parfaitement synthétisé le chiasme moral qui se produit dans l'esprit de Flaubert en coïncidence avec celle que nous avons appelé « la cassure » : « Flaubert méprise la réalité du point de vue du rêve romantique, parce que la réalité est sordide si on la compare à la splendeur du rêve ; mais il méprise le rêve du point de vue de la réalité, parce qu'il est velléitaire et illusoire, irréalisable dans le monde concret de l'expérience » (Cigada 1989 : 127). De cette dynamique chiasmatique qu'est la vie, aucune issue possible, aucun sens ne se manifeste, sinon celui, envahissant, absolu, du néant.

Alors, il ne reste qu'à escamoter la vie, qu'à en éviter les illusions et leur vieillissement : il faut se réfugier dans « la seule valeur [qui] s'élève au-dessus de la vanité du monde, des efforts et des destins humains » (153), l'Art, qui est « la Vérité même » (à Louise Colet, 15-16 mai 1852).

Reprenons la citation tirée de la lettre à Mlle Leroyer de Chantepie, concernant la vie hideuse ; voici comment elle se complète : « La vie est une chose tellement hideuse que le seul moyen de la supporter, c'est de l'éviter. Et on l'évite en vivant dans l'Art, dans la recherche incessante du Vrai rendu par le Beau » (18 mai 1857).

Ainsi Flaubert a choisi d'observer avec acharnement la vie et le vieillir qui lui est consubstantiel, mais en se tenant en même temps éloigné le plus possible de « l'humanité, vieillard perpétuel » et de la « décrépitude universelle » (à Louise Colet, 1er septembre 1852). Il s'est seulement accordé de vivre, comme il le désirait, « encore pendant trois ou quatre livres » (à Louise Colet, 13 janvier 1854), en se tenant toujours disposé à accueillir la mort sereinement : « Je n'aime pas la vie et je n'ai point peur de la mort. L'hypothèse du néant absolu n'a même rien qui me terrifie. Je suis prêt à me jeter dans le grand trou noir avec placidité » (à Mlle Leroyer de Chantepie, 30 mars 1857).

# Bibliographie


Bardèche M., 1974, *L'œuvre de Flaubert,* Paris, Les Sept Couleurs.

Bargues-Rollin Y., 1998, *Le Pas de Flaubert : une danse macabre,* Paris, Champion.

Barnes J., 2000, *Le Perroquet de Flaubert,* Paris, Stock.

Benedetto L.F., 1929, *Le origini di « Salammbô ». Studio sul realismo storico di Gustave Flaubert,* Firenze, Bemporad.

Berthier P., 1981, *La Seine, le Nil et le voyage du rien*, in Aa.Vv. (eds.), *Histoire et langage dans l'« Éducation sentimentale » de Flaubert*, Paris, CDU et CEDES réunis.

Bonaccorso G., 1979, *L'Oriente nella narrativa di Gustave Flaubert,* Messina, EDAS.

Borie J., 1995, *Frédéric et les amis des hommes,* Paris, Grasset.

Brombert V., 1971, *Flaubert,* Paris, Seuil.

Bruneau J., 1962, *Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert,* Pairs, Armand Colin.

Burgelin C., 1989, *Graal-Flaubert ou la leçon de méthode de Julian Barnes*, in F. Lecercle-S. Messina (eds.), *Flaubert l'autre. Pour Jean Bruneau*, Presses Universitaires de Lyon.

Butor M., 1984, *Improvisations sur Flaubert,* Paris, Le Sphinx – Éditions de la différence.

Cigada S., 1989, *Le chapitre des Comices et la structure de la double opposition dans « Madame Bovary »*, in F. Lecercle - S. Messina (eds.), *Flaubert l'autre. Pour Jean Bruneau*, Presses Universitaires de Lyon.

Cogny P., 1975, *« L'Éducation sentimentale » de Flaubert : le monde en creux,* Paris, Larousse.

—, 1981, *Flaubert et la qualification de la femme dans « L'Éducation sentimentale »*, in Aa.Vv. (eds.), *Histoire et langage dans l'« Éducation sentimentale » de Flaubert*, Paris, CDU et CEDES réunis.

Crouzet M., 1981, *« L'Éducation sentimentale » et le genre historique*, in Aa.Vv. (eds.), *Histoire et langage dans l'« Éducation sentimentale » de Flaubert*, Paris, CDU et CEDES réunis.

Czyba L., 1983, *Mythes et idéologie de la femme dans les romans de Flaubert,* Presses Universitaires de Lyon.

de Biasi P.-M., 1986, *Introduction*, in G. Flaubert, *Trois contes*, Paris, Flammarion.

—, 1999, *La Galaxie « Bouvard et Pécuchet », introduction*, in G. Flaubert., *Bouvard et Pécuchet*, Paris, Le Livre de poche.

De Lattre A., 1980, *La Bêtise d'Emma Bovary,* Paris, Corti.
Debray Genette R., 1981, *Compte-rendu à « Gustave Flaubert, Plans, notes et scénarios d'Un Cœur simple, François Fleury éd., Rouen, Lecerf, 1977 » et à « Georges A. Willebrink, The Dossier of Flaubert's Un cœur simple, Amsterdam, Rodopi, 1976 »*, « Revue d'Histoire Littéraire de la France », année 81, 4-5, Juillet-Octobre.
—, 1983, *Du mode narratif dans les « Trois contes »*, in Aa.Vv. (eds.), *Travail de Flaubert*, Paris, Seuil.
—, 1984, *« Un cœur simple » ou comment faire une fin*, in Aa.Vv. (eds.), *Gustave Flaubert 1, Flaubert et après...*, Paris, Minard.
—, 1988, *Métamorphoses du récit,* Paris, Seuil.
Debray-Genette R.-Neef J., 1993, *L'œuvre de l'œuvre. Études sur la correspondance de Flaubert,* Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes.
Demorest D.L., 1931, *L'Expression figurée et symbolique dans l'œuvre de Gustave Flaubert,* Paris, Les Presses Modernes.
Digeon C., 1970, *Flaubert,* Paris, Hatier.
Douchin J.-L., 1984, *Le Bourreau de soi-même. Essai sur l'itinéraire intellectuel de Gustave Flaubert,* Paris, Lettres Modernes.
Dufour P., 1988, *Entendre des voix*, in B. Masson (ed.), *Gustave Flaubert 3 – mythes et religions*, Paris, Minard.
Duquette J.-P., 1972, *Flaubert ou l'architecture du vide,* Les Presses de l'Université de Montréal.
Flaubert G., 1951*a*, *Madame Bovary*, in *Œuvres*, A. Thibaudet-R. Dumesnil (eds.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade, 36).
—, 1951*b*, *Salammbô*, in *Œuvres*, A. Thibaudet-R. Dumesnil (eds.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade, 36).
—, 1952*a*, *Un cœur simple*, in *Œuvres*, A. Thibaudet-R. Dumesnil (eds.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade, 37).
—, 1952*b*, *Hérodias*, in *Œuvres*, A. Thibaudet-R. Dumesnil (eds.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade, 37).
—, 1952c, *L'Éducation sentimentale*, in *Œuvres*, A. Thibaudet-R. Dumesnil (eds.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade, 37).
—, 1952*d*, *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*, in *Œuvres*, A. Thibaudet-R. Dumesnil (eds.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade, 37).
—, 1964, *Voyage en Orient*, in *Œuvres complètes*, Paris, Seuil (L'intégrale).
—, 1973-2007, *Correspondance*, J. Bruneau (ed.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade, 244), 5 voll.
—, 1986, *Trois contes*, P.-M. de Biasi (ed.), Paris, Flammarion.
—, 1988, *Carnets de travail*, P.-M. de Biasi (ed.), Paris, Balland.
—, 1999, *Bouvard et Pécuchet*, P.-M. de Biasi (ed.), Paris, Le Livre de poche.
—, 2001*a*, *Bibliomanie*, in *Œuvres de jeunesse – Œuvres complètes*, C. Gothot-Mersch-G. Sagnes (eds.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade, 79).
—, 2001*b*, *Chevrin et le roi de Prusse*, in *Œuvres de jeunesse – Œuvres complètes*, C. Gothot-Mersch-G. Sagnes (eds.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade, 79).
—, 2001*c*, *La Danse des morts*, in *Œuvres de jeunesse – Œuvres complètes*, C. Gothot-Mersch-G. Sagnes (eds.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade, 79).
—, 2001*d*, *Les Funérailles du docteur Mathurin*, in *Œuvres de jeunesse – Œuvres complètes*, C. Gothot-Mersch-G. Sagnes (eds.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade, 79).

—, 2001e, *La Grande dame et le joueur de vielle*, in *Œuvres de jeunesse – Œuvres complètes*, C. Gothot-Mersch-G. Sagnes (eds.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade, 79).
—, 2001f, *Ivre et mort*, in *Œuvres de jeunesse – Œuvres complètes*, C. Gothot-Mersch-G. Sagnes (eds.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade, 79).
—, 2001g, *L'Éducation sentimentale (1843-1845)*, in *Œuvres de jeunesse – Œuvres complètes*, C. Gothot-Mersch-G. Sagnes (eds.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade, 79).
—, 2001h, *Mémoires d'un fou*, in *Œuvres de jeunesse – Œuvres complètes*, C. Gothot-Mersch-G. Sagnes (eds.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade, 79).
—, 2001i, *Novembre*, in *Œuvres de jeunesse – Œuvres complètes*, C. Gothot-Mersch-G. Sagnes (eds.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade, 79).
—, 2001j, *Passion et vertu*, in *Œuvres de jeunesse – Œuvres complètes*, C. Gothot-Mersch-G. Sagnes (eds.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade, 79).
—, 2001k, *La peste à Florence*, in *Œuvres de jeunesse – Œuvres complètes*, C. Gothot-Mersch-G. Sagnes (eds.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade, 79).
—, 2001l, *Quidquid volueris*, in *Œuvres de jeunesse – Œuvres complètes*, C. Gothot-Mersch-G. Sagnes G. (eds.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade, 79).
—, 2001m, *Rage et impuissance*, in *Œuvres de jeunesse – Œuvres complètes*, C. Gothot-Mersch-G. Sagnes (eds.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade, 79).
—, 2001n, *Rêve d'enfer*, in *Œuvres de jeunesse – Œuvres complètes*, C. Gothot-Mersch-G. Sagnes (eds.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade, 79).
—, 2001o, *Un secret de Philippe le Prudent roi d'Espagne*, in *Œuvres de jeunesse – Œuvres complètes*, C. Gothot-Mersch-G. Sagnes (eds.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade, 79).
—, 2001p, *Voyage en Enfer*, in *Œuvres de jeunesse – Œuvres complètes*, C. Gothot-Mersch-G. Sagnes (eds.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade, 79).
—, 2002, *L'Éducation sentimentale*, P.-M. De Biasi (ed.), Paris, Librairie Générale Française (Le livre de poche).
Frølich J., 1988, *La voix de Saint Jean : magie d'un discours – lecture d'un épisode de « Hérodias »*, in B. Masson (ed.), *Gustave Flaubert 3 – mythes et religions*, Paris, Minard.
Gautier T., 1862, *compte-rendu [à « Salammbô »]*, « Le Moniteur », 22 décembre.
Giorgi G., 1970, *« Salammbô » tra esotismo e storia contemporanea*, « Belfagor », 4, 31 luglio.
Gothot-Mersch C., 1989, *Notes sur l'invention dans « Salammbô »*, in F. Lecercle-S. Messina (eds.), *Flaubert l'autre. Pour Jean Bruneau*, Presses Universitaires de Lyon.
—, 1993, *« Salammbô » et les procédés du réalisme flaubertien*, in Aa.Vv. (eds.), *Parcours et rencontres. Mélanges de langue, d'histoire et de littérature française offerts à Enea Balmas*, Paris, Klincksieck.
Grauby F., 1994, *La création mythique à l'époque du Symbolisme*, Paris, Nizet.
Grosse C., 1986, *Champs de lecture*, in G. Flaubert, *Trois contes*, P.-M. de Biasi (ed.), Paris, Flammarion.
Leclerc Y., 2000, *Préface*, in G. Flaubert-A. Le Poittevin-M. Du Camp, *Correspondances*, Paris, Flammarion.
Lund H.P., 1994, *Gustave Flaubert. Trois contes*, Paris, PUF.
Mallarmé S., 1959, *Correspondance I*, H. Mondor-J.-P. Richard (eds.), Paris, Gallimard.

Martinez M., 2002, *Flaubert, le Sphinx et la Chimère,* Paris, L'Harmattan.
Masson B., 1981, *« Salammbô » ou la barbarie au visage humain*, « Revue d'Histoire Littéraire de la France », 4-5, juillet-octobre.
de Maupassant G., 1890, *Flaubert et sa maison*, « Gil Blas », 24 novembre.
Mouchard C., 1981, *La Consistance des savoirs dans « Bouvard et Pécuchet »*, « Revue d'Histoire Littéraire de la France », 4-5, juillet-octobre.
Pierrot R., 1993, *Éditer une correspondance*, in R. Debray Genette-J. Neef (eds.), *L'œuvre de l'œuvre. Études sur la correspondance de Flaubert*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes.
Rey P.-L., 2004, *Gustave Flaubert. Analyse de l'œuvre,* Paris, Pocket.
Richard J.-P., 1954, *Stendhal et Flaubert. Littérature et sensation,* Paris, Seuil.
Sagnes G., 2001, *Passion et Vertu – Notice*, in G. Flaubert, *Œuvres de jeunesse – Œuvres complètes*, C. Gothot-Mersch-G. Sagnes (eds.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade, 79).
Schor N., 1983, *Salammbô enchaînée, ou femme et ville dans « Salammbô »*, in Aa.Vv. (eds.), *Flaubert, la femme, la ville*, Paris, PUF.
Séginger G., 1999, *Mythes et religions dans les scénarios*, in D. Fauvel-Y. Leclerc (eds.), *« Salammbô » de Flaubert. Histoire, fiction*, Paris, Champion.
Toffano P., 2000, *Un'interpretazione di « Salammbô »,* Padova, Unipress (Biblioteca francese).
Troyat H., 1988, *Flaubert,* Paris, Flammarion.
Zola É., 1989, *Du roman,* Paris, Complexe.

# Titoli della collana

| 1 |

Liana Nissim
*Vieillir selon Flaubert*

| 2 |

Simone Cattaneo
*La 'cultura X'. Mercato, pop e tradizione.*
*Juan Bonilla, Ray Loriga e Juan Manuel de Prada*

| 3 |

Oleg Rumyantsev and Giovanna Brogi Bercoff (eds.)
*The Battle of Konotop 1659: Exploring Alternatives in East European History*

| 4 |

Irina Bajini, Luisa Campuzano y Emilia Perassi (eds.)
*Mujeres y emancipación de la América Latina y el Caribe en los siglos XIX y XX*

CETTE ÉTUDE, qui a été réalisée grâce à une bourse de recherche offerte par la Région Auvergne et l'Université Blaise Pascal de Clermont Ferrand, analyse le thème du vieillir dans l'œuvre de Flaubert. Le processus du vieillir s'y configure selon plusieurs motifs complexes, capables de traduire des aspects très poignants de la vision du monde de l'auteur. L'idée du vieillir est chez Flaubert une pensée constante et incontournable, consubstantielle à la vie, soumise à la loi implacable de l'« infâme rétiaire », le Temps. Il ne reste donc qu'à prendre ses distances de la vie, de ce processus de déchéances et d'échecs, de l'inépuisable vieillissement au fond duquel il n'y a que le Néant ; il ne reste qu'à escamoter la vie en se réfugiant dans l'Art, en se contentant de vivre « encore pendant trois ou quatre livres ».

LIANA NISSIM est professeur de littérature française et de littératures francophones à l'Università degli Studi di Milano ; elle est spécialiste de la littérature française de la seconde moitié du XIX^e^ siècle et des littératures francophones de l'Afrique subsaharienne et du Québec.

di/segni

**Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere**

**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO**

Ledizioni

9 788867 050529 >